افتراضات خاطئة

عن طبيعة اللغة

بقلم : الدكتور علي القاسمي

انه لشرف عظيم لي أن تكلفني عمادة كليتنا* بالقاء الدرس الافتتاحي للعام الدراسي ٧٢–١٩٧٣ . وبقدر ما كان سروري بالغا كانت حيرتي شديدة فيما يتعلق باختيار موضوع يلقي اهتماما وقبولا من لدنكم على اختلاف شعبكم وتباين اختصاصاتكم . ولقد استقر رأيي على ان موضوع (طبيعة اللغة) يعنينا جميعا . فأهميته لدراسي اللغات منا ، كالعربية والفرنسية والانكليزية والاسبانية بادية للابصار لا تحتاج الى طويل ايضاح . فتعلم لغة ما – أجنبية كانت أم قومية – ينبغي أن يستند الى فهم صحيح لطبيعة اللغة . أما بالنسبة لدارسي الادب ، فهم متفقون على أن الادب فن نسيجه اللغة ، ولذلك فان تذوقه – ناهيك عن انتاجه أو نقده – يتطلب تحليل المادة الاولية المكونة له وفهم طبيعتها . اما بالنسبة لدراسي الفكر من طلاب فلسفة ومنطق وعلم نفس فلا نحتاج الى تذكيرهم بأن اللغة ضرورة للفكر ، واذا كان التفكير فى المستوى الحسي جائزا بدون لغة، فأن التفكير التجريدي يحتاج اليها حتماً . ومن ناحية اخرى فانهم يواجهون صعوبة في بحثهم في ماهية الفكر وطبيعة التفكير لانهما لا يخضعان للدراسة التجريبية بل يمكن ملاحظتهما بالاستبطان الذاتي وهذا غير قابل للتثبت ولذلك فانه من الممكن تفادي هذه الصعوبة والتوصل الى معرفة كنه الفكر عن طريق دراسة طبيعة اللغة التى ترتبط به ارتباطا وثيقا والتي تخضع للتثبت والبحث الموضوعي . اما بالنسبة لدارسي الانسان فلا مندوحة لهم من دراسة طبيعة اللغة التي تميز البشر عن باقي الكائنات حتى قيل في تعريف الانسان بانه « حيوان ناطق » ، وكيف يمكن ادراك طبيعة الانسان من غير فهم رصين لميزته الاساسية ؟ . وأما بالنسبة لطلاب الاجتماعيات من انثربولوجيا وبيئة واجتماع وجغرافية بشرية وغيرها فهم يدركون بان اللغة ضرورة لوجود المجتمع المنظم ولهذا فلا عجب أن يترعرع علم اللغة الحديث فى مطلع القرن العشرين فى كنف الدراسات الانثرولوجية والاجتماعية . ويعلم طلاب التاريخ والعلوم السياسية أن اللغة تلعب دورا فعالا في نشوء القوميات وتكوين الدول ، كما وأنها تقف وراء الاضطرابات التي تسمى بأسمها (الاضطرابات اللغوية) التي تجتاح بين الفينة والاخرى مناطق عديدة من العالم كالهند وكندا وبلجيكا وغيرها . وهكذا فان الفهم بطبيعة اللغة يعمق من فهمهم للمشاكل السياسية والعنصرية التي يجابهها المجتمع الدولي .

لهذا كله وقع اختياري على موضوع (طبيعة اللغة)، ولكي نتوصل الى تعريف دقيق لها ، علينا أن نفرق بين اللغة الباطنة واللغة الظاهرة . فاللغة الباطنة التي نحسها في أعماقنا والتي لا يمكن فصلها عن الفكر اذ لا يتم التفكير في المستوى التجريدي بدونها هي من اختصاصات علم اللغة النفسي Psycholinguistics **وهو ليس**

موضوع حديثنا اليوم . انما ينصب بحثنا على اللغة الظاهرة فقط ، وهنا أيضا يتعين التفريق بين طبيعة اللغة الوظيفية وطبيعتها التركيبية والمقصود بالطبيعة الوظيفية هو ماهية الوظائف التي تؤديها اللغة في المجتمع بوصفها واسطة اتصال وتقع دراستها ضمن نطاق علم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics وهو ليس مجال حديثنا اليوم ايضا . ولهذا فاننا سنتصدى الى طبيعة اللغة من ناحيتها التركيبية فقط أي ما تتكون منه اللغة كما تؤديه أعضاء النطق وينقله الأثير ، وتسمعه الاذان .

ولكن يجب التنبيه الى نقطتين : اولا ان التقسيمات التي افترضناها لطبيعة اللغة هي لمجرد تسهيل البحث وتحديد مهمتنا . وثانيا ان تعريف اللغة الذي سنقدم عليه ليس وصفا ، اذ بينما يعمد الوصف الى تعداد جميع خصائص الموصوف سواء تلك التي ينفرد بها أو التي يشترك فيها مع غيره مرتبة عادة حسب أهميتها يقتصر التعريف على ذكر الخصائص التي يتميز بها المعرف وحده والتي تفرقه عن غيره مهما بدت هذه الخصائص تافهة أو صغيرة نسبيا . ويطيب لي أن أشرع بمناقشة بعض الافتراضات الشائعة عن اللغة ثم اخلص منها الى ادراج الخصائص الحقيقية التي تميز اللغة عن غيرها من أشكال السلوك البشري وعن أصناف انظمة الاتصال الاخرى .

افتراضات خاطئة عن طبيعة اللغة :

لقد الفنا اللغة من حولنا منذ أن أطلقنا صرختنا الاولى في هذا العالم ، كما الفنا السماء من فوقنا منذ أن فتحنا أعيننا لاول مرة في هذا الكون . ولقد اعتدنا سماع أصوات اللغة وتراكيبها في حياتنا اليومية ، كما اعتدنا مشاهدة نجوم السماء ليلا والتمتع بنور شمسها نهارا . ولكن ذلك لا يعني بحال من الاحوال اننا على معرفة موضوعية باسرار اللغة وطبيعتها ، كما اننا نجهل حقائق الفلك ووقائع الكون . ولقد ادى جهل الانسان بطرق السماء ونظام الكواكب الى ظهور افتراضات خاطئة من قديم الزمان تحول بعضها الى خرافات طريفة . ففي المشرق العربي يخرج الاطفال مرة كل عام عند خسوف القمر وهم يقرعون الطبول وينشدون الاهازيج مطالبين الحوت بترك قمرهم ، متوسلين به تارة ، ومهددينه تارة اخرى ظنا منهم بأن حوتا ضخما يمسك بالقمر ويهم بأبتلاعه . وينطبق الحال على طبيعة اللغة ، فكل الناس يستعملها ولكن القليل منهم قد درسها بصورة موضوعية وحللها بشكل علمي ، مثلها في ذلك مثل التنفس فكلنا نتنفس ولكن القليل منا درس فسلجة جهاز التنفس .

وهكذا شاعت افتراضات خاطئة عن طبيعة اللغة بين الناس وحتى بين المتعلمين منهم . وفي حديثي القصير هذا سالقي معكم نظرة فاحصة على بعض هذه الافتراضات الخاطئة .

الافتراض الاول ـ ولعله أكثر الافتراضات الخاطئة شيوعا بين فئة المتعلمين ـ هو القائل بأن الكتابة هي أصل اللغة وما الكلام الا تشويه أو تحريف لذلك الاصل . ومنشأ هذا الوهم هو ما تتمتع به الكتابة من حظوة كبيرة كواسطة اتصال وكوسيلة تعليمية . فالنظام التربوي بشكله الحاضر يرتكز على تمرين التلاميذ على استعمال رموز مكتوبة تزداد تعقيدا . ولكن الحقائق اللغوية الموضوعية تفند هذا الوهم وتقرر اسبقية الكلام على الكتابة . فمن الناحية التاريخية لا يتعدى عصر الكتابة بضعة الاف عام ، بينما يرجع الكلام الى جذور المجتمع البشري . وفي العصر الحاضر لا يخلو من لغة منطوقة بينما ما زالت معظم المجتمعات ترزح تحت وطأة الامية . فبينما يتراوح عدد اللغات في العالم بين الثلاثة الاف والخمسة الاف ـ تبعا لنظام التصنيف اللغوي المتبع في احصائها ـ فان أغلبيتها الساحقة لم تدون بعد . اما اللغات القليلة التي لها انظمة كتابية فان كثيرا من الناطقين بها أميون ليس لهم المام بالقراءة أو الكتابة غير ان هذا لا يعني بأن هؤلاء الافراد هم بدون لغة ، أما نحن الذين نقرأ ونكتب فقد بدأنا الكلام قبل أن نتعلم الكتابة ببضع سنوات ، ونستخدم الكلام في حياتنا اليومية أكثر بكثير من القراءة والكتابة ، ونخلص مما تقدم الى أن اللغة الظاهرة من حيث الاصل كلام ، وما النظم الكتابية الا تمثيل للغة المنطوقة يتوقف نجاحها على قدرتها على تمثيل مضمونات الكلام بدقة وأمانة .

والافتراض الخاطيء الثاني ـ ويقع فيه عادة أحاديو اللغة وأولئك الذين ينحصر اطلاعهم في لغتهم القومية فقط ـ هو القائل بوجود رابطة أزلية بين الكلمات ومسمياتها . ولعلكم سمعتم بقصة المرأة التي اعترتها الدهشة عندما سمعت بأن الانكليز يسمون ((الماء)) Water وقالت ان الماء هو ماء وليس Water لا لاننا نسميه ماء بل لانه ((ماء)) ويقال ان دهشة مماثلة اعترت الشاعر الانكليزي اوليفر كولدسمث الذى لم يستطع ان يخفي دهشته من الفرنسيين الذين يسمون الملفوف hou وليس Cabbage ونجد تطبيقا لهذا الافتراض الخاطيء بين الجماعات البدائية التي تنزل اللعنة وتضع الطلاسم السحرية على اسم شخص ماالالحاق الاذى به ظنا منهم بأن الاسم والمسمى هما نفس الشيء(1) .

ان الحقيقة الموضوعية تقرر بأن اللغة واسطة اتصال اعتباطية ، تواضع على دلالاتها الناطقون بها وليس هناك ارتباط فعلي أو منطقي بين الشيء واسمه فالماء مثلا يسمى بالانجليزية Water وبالفرنسية de l'eau وبالاسبانية de l'acqua وبالالمانية Wasser الخ . وحتى اذا اتفقت لفظتان في لغتين مختلفتين من حيث النطق فان

من النادر جدا ان تكون لهما نفس الدلالة ، ونجد في اللغة الواحدة الترادف (أي اطلاق عدة كلمات على مدلول واحد) والاشتراك اللفظي (أي ان يكون للكلمة الواحدة عدة معان تطلق على كل منها على طريق الحقيقة لا المجاز) والتضاد (وهو أن يطلق اللفظ على المعنى وضده) كلفظة « السليم » في اللغة العربية التي تعني « المعافى الصحيح الجسم أو الملدوغ المعتل البدن » ، ولو كان هناك أي ارتباط حقيقي بين اللفظ ومعناه لما وجدت هذه الظواهر التي ذكرنا . واذا كانت بعض الانظمة الرمزية تحاول ايجاد بعض الترابط بين الاشياء والحوادث والرموز التي تشير اليها كالذي نجده بين العلامات المستعملة على الخرائط والتضاريس الطبيعية فانه لا يوجد البتة اي ارتباط بين المفردات اللغوية والاشياء أو الحوادث التي تعبر عنها .

وشبيه بهذا الافتراض الوهم القائل بأن اللغات انما تختلف في ألفاظها فقط ، وبأن هناك مطابقة تامة بين مفردات اللغة القومية وما يقابلها في اللغات الاجنبية . ولعل رديء المعاجم الثنائية اللغة مسؤول الى حد ما عن هذا الانطباع البعيد عن الصواب حيث تدرج فيها الكلمات الاجنبية ومرادفاتها في اللغة المترجم اليها من دون تبيان للفروق اللغوية بينها ولا ايضاح للاختلافات الحضارية في استعمالها . ومن تطبيقات هذا الوهم ما يسمى بالترجمة الحرفية حيث ينقل النص الاجنبي كلمة كلمة ففي ذلك خطر واضح . فالحقيقة اللغوية الموضوعية تشير الى أن أهم الفروق بين لغتين هي ليست تلك التي تتناول مفرداتها على سعة تلك الفروق ، وانما تلك التي تتناول تراكيب جملها . وأن اصغر وحدة للتعبير هي الجملة وليست الكلمة . ونحن نتكلم في جمل لا في كلمات ، وما الكلمة الا جزء من الجملة لا يستطيع بذاته أن يؤدي معنى كاملا الا اذا كانت تلك الكلمة جملة في نفس الوقت ، مثل كلمة « قف » أو «رأيتها» ، فالبون الرئيسي بين اللغات يكمن في تراكيب جملها وتنغيمها ونبرها والاصوات الساكنة والصائتة التي تتكون منها(٢) .

ومن النادر ان نجد في لغتين لفظين يتطابقان تماما في مدلولهما فهما قد يتباينان في تضمنهما (أي في ظلال المعاني التي يوحيان بها) فكلمة « بقرة » في اللغة الهندية توحي بشعور قدسي اضافي تخلو منه نظيرتها في اللغة الروسية ، كما قد تتفاوت الكلمات المتشابهة في مدى دلالتها ، فلفظة oncle الفرنسية تعطي معنى لفظتين في اللغة العربية هما « عم » و « خال » وقد تستخدم لغة ما وسيلة اعرابية أو تنظيمية للتعبير عن مفهوم تعبر عنه كلمة واحدة في لغة اخرى . فأداة الاستفهام «هل» في اللغة العربية لها ما يشابهها في الفارسية مثلا وهي كلمة «آيا» ولكن لا يوجد مقابل لفظي في اللغة الانجليزية حيث يتم التعبير عن مفهومها بوسيلة اعرابية تتلخص في تقديم الفعل على الفاعل ، مثلا

الرجل طويل	The man is tall
هل الرجل طويل ؟	Is the man tall ?

وقلما تتباين المفردات المتشابهة من حيث التذكير والتأنيث ، فالعربية تذكر « القمر » وتؤنث « الشمس » اما في الفرنسية فالآية معكوسة .

وجدير بالذكر أن الدراسات اللغوية المقارنة التي كان يجريها لغويو المدرسة التركيبية في الخمسينات كانت تؤكد على اوجه التباين والاختلاف بين اللغات، ولكن هذه الدراسات أخذت تنحو نحوا مغايرا على أيدي علماء المدرسة التحويلية الذين راحوا يسلطون الضوء على أوجه الشبه بين اللغات ، وأتوا بالفرضية القائلة بأن جميع اللغات تتفق من حيث الاساس في « نحوها الباطن » (الذي يشتمل على علاقات قواعدية عامة وعلى سمات معنوية شاملة) ولكنها تختلف فقط في شكلها الظاهر بسبب تعدد الطرق التي تسلكها العناصر اللغوية الداخلية وهي تنظم نفسها صاعدة الى السطح(٣) . وتوسم الابحاث في هذا الباب « بعموميات اللغة » .

ونحن نرى أن المدرستين على صواب فيما ذهبتا اليه . فللغات خصائص عامة مشتركة كما وانها تتفق في الخطوط العريضة والاسس العميقة التي تقوم عليها ، لانها نتاج انساني وللبشر ميزات مشتركة واحدة في كل مكان . ولكن هذا لا ينفي بان اللغات تتباين من حيث طرق التعبير وتفترق في بناء الجمل ، وتختلف حتى في مدلولات الكلمات المتشابهة ، لان كل لغة تشكل عنصرا رئيسا من عناصر الحضارة التي تكتنفها ، تنطبع بطابعها ، وتتلون بلونها ومعلوم أن الحضارات الانسانية تتغير من زمان الى زمان ومن مكان الى آخر .

والافتراض الخاطيء الرابع هو القائل بوجود **لغات « متطورة » واخرى «بدائية» ويثار هذا الادعاء كلما يدور الحديث عن بعض القبائل في افريقيا أو أمريكا اللاتينية والتي يزعمون بأنها ما زالت في المراحل الاولية من تطورها الحضاري.** واذا اتخذنا المستوى التكنولوجي مقياسا للتطور الحضاري فمن الممكن القول بأن هذه القبيلة أو تلك « بدائية » من وجهة الانثروبولجية ، ولكن هذا القول لا يصدق من الناحية اللغوية . لانه اذا كان المقصود ببدائية لغة أحد القبائل هو خلوها من المفردات الخاصة بالمخترعات الحديثة مثلا ، فان ذلك يرجع الى عدم تعامل القبيلة بتلك المخترعات وبالتالي عدم حاجتها الى ذلك النوع من المفردات . ولكن اذا استدعى تطور القبيلة الاقتصادي استيراد تلك المخترعات ، فان لغتها

سرعان ما تقوم بسد الحاجة عن طريق استنباط المفردات اللازمة ، فاللغة قادرة دوما على مواكبة النمو الاجتماعي لجمهور الناطقين بها ، وهذا ما يسمى بمبدأ « كمال اللغة » . Languafe Univversals

ومن ناحية اخرى ، فان عدد مفردات اللغة في حقل من الحقول لا يمكن أن يتخذ مقياسا للتطور أو الانحطاط فاذا كانت لغة « الاكبو » في نيجيريا مثلا تحتوي على عدد محدود جدا من الكلمات الخاصة بالثلج ، وكانت لغة الاسكيمو ثرية بعشرات من الكلمات في هذا الميدان ، فان ذلك لا يعني بأن الاولى متأخرة والثانية متطورة بل هو تأييد لما اوردنا من أن اللغة تزود أهلها بكل ما يحتاجونه من مفردات وتركيب للتعبير عن كافة اوجه بيئتهم .

وحتى في اللغة الواحدة يتباين عدد المفردات في كل حقل ن بيئة لاخرى ، فالعربي البدوي يستخدم عددا كبيرا من الكلمات المتعلقة بالجمل وشؤونه يجهلها العربي الحضري الذي يقطن المدينة ويستقل السيارة الى مقر عمله .

ومن ظريف تطبيقات هذا الافتراض الخاطىء القائل بوجود لغات « متطورة » واخرى « بدائية » هو ما يحتج به البعض من ان العربية لا تصلح لغة للعلم وان على مدارسنا أن تلقن اطفالنا الجبر والكيمياء وغيرها من العلوم باللغة الانجليزية او الفرنسية . (من الطريف ان كلمتي الجبر والكيمياء دخلتا الى معظم اللغات الاوربية من العربية أو عن طريقها) . ومن تطبيقات هذا الافتراض ايضا ما تسمعه احيانا عندما يقول محدثك مثلا « ان الانكليز عندهم الكلمة المضبوطة لذلك » ، وهذا يعني ضمنا أن الانكليز في هذا المضمار افضل ن لغته . وهو بذلك لا يكشف لك عن جهله بطبيعة اللغة فحسب ، وانما يبرهن أيضا على عجزه عن استعمال لغته الخاصة او تطويعها .

والافتراض الخاطيء الخامس هو توهم البعض بوجود لغات منطقية وأخرى غير منطقية . ولقد ساد الاعتقاد بين النحويين ايام النهضة الاوربية وبعدها بأن اللغة اللاتينية هي أكثر اللغات انسجاما مع مبادىء المنطق السليم ، وكذا اقحموا قواعدها اقحاما على بقية اللغات الاوربية حتى ولو كانت ذات تراكيب بعيدة الشبه من اللغة اللاتينية . ولقد وقع بعض النحويين العرب ضحية هذا الافتراض فخلطوا بين اصول المنطق وقواعد الاعراب وأتوا بنظرية العامل التي ظلت سائدة في النحو العربي قرونا عديدة(٤) .

الحقيقة الموضوعية هي انه لا توجد لغات منطقية واخرى غير منطقية ، كما ان اللغة لا تعمل وفقا لاصول المنطق . صحيح أن اللغة نظامية لانها مكونة من عناصر محدودة نسبيا تتكرر في انماط منتظمة ، ولكنها ـ اعني اللغة ـ في نفس الوقت اعتباطية تكتنف قواعدها الاستثناءات

ومن ضرب هذا الافتراض الخاطىء قول البعض بأن **اللغة الفلانية جميلة ذات موسيقى واللغة الفلانية قبيحة متنافرة الاصوات . وقد نبه الى هذا الخطأ وفسر علته العلامة الاندلسي ابن حزم في رده على جالينوس الذي قال بأن « لغة اليونانيين أفضل اللغات لان سائر اللغات انما تشبه اما نباح الكلاب او نقيق الضفادع »** ، فقال ابن حزم « وهذا جهل شديد لان كل سامع لغة ليست لغته ولا يفهمها فهي عنده في النصاب الذي ذكر جالينوس ولا فرق :(٥) ولقد صدق ابن حزم فجمال اللغة قضية نسبية مرهونة بألفة السامع لتلك اللغة وفهمه لأصواتها.

ويتصل بهذه المسألة أيضا توهم البعض بوجود لغات صعبة وأخرى سهلة ، فيزعمون مثلا أن اللغة الروسية أصعب من الفرنسية ، وهذا وهم واضح اذ ان اتقان لغة اجنبية ما وبالتالي سهولتها يتأتيان للفرد عن طريق المران والممارسة ، فما اللغة الا مهارة او عادة تكتسب بالتكرار والمران ، مثلها في ذلك مثل العزف على البيان . ولكن اذا طرحنا المران وطرق التدريس جانبا ، فأن الصعوبة الممكنة تنتج من تأثير اللغة القومية السلبي على اللغة الاجنبية التي نتعلمها ، فكلما ازدادت الفروق بين اللغتين كلما ازدادت الصعوبة التي يواجهها الفرد في تعلم اللغة الثانية . وهكذا يصح القول بأن الصعوبة تتناسب عكسيا مع التقارب بين اللغة الام واللغة الاجنبية. فالالماني مثلا يجد الانكليزية اسهل من الصينية ، بينما تكون اللغة الصينية أيسر للفيتناميين والتايلنديين ، ولكن لا توجد لغة صعبة أو سهلة في ذاتها .

والخطأ الشائع السابع هو افتراض ان اللغة غريزية وان الطفل سيبدأ حتما بالكلام حالما يبلغ السنة **الثالثة أو الرابعة من العمر وما زلنا نسمع من يقول مثلا** ان هذا الطفل من أصل اسباني فلابد وان تعلم **الاسبانية أسهل عليه من بقية اللغات . بيد ان علماء اللغة يقررون بأن اللغة فعالية اجتماعية مكتسبة وليست طبيعية ، بمعنى أن الطفل يتعلم اللغة التي يتكلمها المجتمع** الذي يترعرع فيه بصرف النظر عن أصله ، وبمعنى انه اذا نقلنا رضيعا من شبه الجزيرة العربية الى النرويج وتبناه البعض من اهلها فانه سيتكلم اللغة النرويجية وليس العربية ، وبمعنى أنه لو فصلنا رضيعا عن كافة الجماعات اللغوية فانه لن يستطيع تعلم اية لغة على الاطلاق . **ولكن يجب الاشارة هنا الى أن الطفل يولد وهو مزود باستعداد لتعلم اللغة بصورة عامة وليست لغة معينة بذاتها كما أن له استعدادا للمشي ولكن ليس باتجاه معين** ويرجع هذا الاستعداد اللغوي الى ما تتمتع به الكائنات البشرية من اعضاء النطق والسمع والجهاز العصبي التي

تخصصت لانتاج الاصوات اللغوية واستقبالها وتحليلها . وقد تم هذا التخصص عبر قرون لا تحصى عن طريق ما يسميه علماء الاحياء بالاصطفاء الطبيعي .

وعلى هذا يمكن القول بأن مقومات اللغة الاساسية ثلاثة :

١ ـ استعداد فطري على هيئة قابليات ذهنية وبدنية تطورت عن طريق الاصطفاء الطبيعي وبموجب قانون الاستعمال والاهمال .

٢ ـ وجود مسبق لاحد الانظمة اللغوية التي تستخدمها حضارات العالم .

٣ ـ كفاءة تتأتى من تطبيق الاستعداد الفطري على النظام اللغوي خلال فترة الطفولة الطويلة التي يتعلم الفرد خلالها كيف يستخدم عناصر النظام اللغوي من أصوات وكلمات وقواعد أعرابية وربطها بمعانيها(٦) .

ومن الافتراضات التي تثير وطيسا من الجدل حولها الافتراض القائل بأن للحيوان لغة ، وتزخر « الف ليلة وليلة » وغيرها من الحكايات الفلكلورية بقصص الحيوانات التي تفهم لغة البشر ، وبطرائف الناس الذين يفقهون لغة الحيوان ، ويبدو أن هذا الافتراض لا يجد سوقا رائجة في الاوساط الشعبية فحسب بل في اوساط الباحثين انفسهم ايضا . فكم من عالم أنفق الشهور الطوال في دراسة « لغة » الطيور ، وكم من علماء النفس من امضى سنينا عديدة في محاولة تعليم قرد محظوظ كيف يتكلم . وفي تمحيص هذا الافتراض ينبغي التفريق بين أنواع متعددة من وسائط الاتصال الحيواني فالنوع الاول هو الاتصال اللاصوتي . **فقد ثبت أن حيوانات كثيرة تتفاهم مع غيرها من نفس الجنس بطريقة بدائية وغير صوتية ، كاللمس واتخاذ الاوضاع البدنية المختلفة وغيرها من الحركات التي تقع ضمن اختصاصات علم الاشارة** Kinesics وتدخل رقصات العمل ذات المعنى التي يؤديها النحل في هذا الباب . ولا نعتبر هذه الواسطة من اللغة في شيء لان قوام اللغة كما ذكرنا منذ قليل مجموعة من الاصوات رغم أن المتخصصين في علم الاشارة يزعمون بأنه لا يمكن أن يتم التفاهم بواسطة الكلام المجرد من تعابير الوجه وحركات اليدين وغيرهما من الاشارات التي يعتبرونها جزءا من اللغة ، وهذا زعم مردود لاننا نستطيع أن نتفاهم عبر اسلاك الهاتف بيد أن هذا لا ينفي بأن في مقدورة الاشارات أن تشكل نظاما يحقق الاتصال ، ولكن مثل هذا النظام انما هو تمثيل للغة او استعاضة عنها وليس لغة في حد ذاته .

والنوع الثاني من الاتصال الحيواني يعتمد على الاصوات. وهنا أيضا يجب التمييز بين صنفين من الاصوات التي تؤديها الحيوانات . يضم الصنف الاول الاصوات الفريزية غير المكتسبة كخرخرة القطط ومواثها . فأن القطط الصغيرة ستموء وتخرخر حتى اذا عزلناها منذ ولادتها عن غيرها من القطط . وهكذا تخرج هذه الاصوات الغريزية من نطاق اللغة التي هي فعالية اجتماعية مكتسبة كما رأينا منذ قليل ، ولانها ليست ارادية بينما تمتاز اللغة بكونها فعالية ارادية . اما الصنف الثاني من الاصوات **الحيوانية فهي مكتسب حقا . فقد ثبت بما لا يقبل الشك ان قردة التجبون تتفاهم فيما بينها باستخدام عدد محدود جدا من الاصوات المتميزة ، فلها صيحاتها عند الخطر ، وصيحات أخرى لدى البحث** عن الطعام ، وهكذا . ولكن نظام الصيحات الحيواني هذا لا يشكل لغة رغم ان بعض علماء اللغة الانثروبوجيين يرون أن لغتنا قد تطورت من صيحات شبيهة بمضي ملايين القرون . وابعاد نظام الصيحات الحيواني عن دائرة اللغة يفسره سببان متداخلان . الاول هو أن النظام مغلق غير منتج يقتصر على عدد محدود من الصيحات لا تتجاوز التسعة او العشرة ، بينما تتصف اللغة البشرية بأنها نظام مفتوح منتج يجعل بالامكان تركيب عدد لا متناه من الجمل ذات المعاني المختلفة . والسبب الثاني هو ان الصيحات الحيوانية هي استجابة لمنبه مباشر ، أما لغتنا فهي قادرة على الكلام المنقول displaced Speech الذي لا يتطلب وجود منبه مباشر أو رد فعل له . ويمكن ان نبسط ذلك فنقول ذلك ان صيحات الحيوان تعبر عن الحاضر فقط بينما تستطيع لغة البشر أن تتحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل ، وعن كل ما يهم الانسان وما لا يهمه من الطعام والحروب الى الغيبيات وما وراء الطبيعة(٧) .

خصائص اللغة :

ونكتفي بهذا القدر من مناقشة بعض الافتراضات الخاطئة حول طبيعة اللغة لنتحول الى ذكر خصائص اللغة المميزة . وطبقا لوجهة النظر التي نتبناها تنحصر هذه الخصائص في خمس(٨) هي :

١ ـ اللغة صوتية :

وكما يبنى البيت من الطوب او الخشب فأن اللغة تتألف من أصوات يرسلها جهاز النطق ، وتنقلها موجات الاثير ، وتستقبلها الاسماع . ولا يقتصر جهاز النطق على اللسان كما هو شائع ، حتى ان كثيرا من اللغات تستعمل كلمة « لسان » بمعنى « لغة » فيقال اللسان العربي واللسان الفارسي بمعنى اللغة العربية واللغة الفارسية.

ان اعضاء النطق الرئيسية هي : منفاخ الرئتين والقصبة الهوائية والحنجرة ـ التي تحتوي على الحبال الصوتية ـ واللسان والاسنان والشفتان . وعندما نطلق على هذه الاعضاء تسمية « جهاز النطق » فأن ذلك لا ينفي بأنها تقوم بوظائف أخرى تتصل بجهاز الهضم وجهاز التنفس . وهذه الاعضاء قادرة على نطق جميع الاصوات في جميع اللغات ، ولكن كل حضارة اختصت بعدد معين من الوحدات الصوتية المتميزة عن بعضها البعض بسبب الاختلاف في موقع النطق وطريقته .

وعندما نقرر بأن اللغة تتألف من مجموعة أصوات فاننا نخرج بذلك من دائرتها كل واسطة اتصال اخرى لا تعتمد الصوت مادة مكونة لها . فالنظام الكتابي الذي يتألف من رموز مطبوعة او مكتوبة ليس لغة وانما تمثيل للاصوات اللغوية يتوقف نجاحه وفشله على محاكاته للغة المنطوقة وامانته وكذلك على بساطته وكماله واتساقه ومن هنا نستطيع المفاضلة بين النظم الكتابية فنقول مثلا بان الكتابة الصينية اصعب اواسوأ نظام كتابي وان هجاء اللغة الانكليزية يليه في الرداءة وهكذا . وينطبق القول كذلك على ما يسمى بـ « لغة الصم » وهي اشارات منتظمة تؤديها أصابع اليدين للتفاهم مع « الصم أو لاذاعة نشرات الاخبار على شاشة التلفزيون لهم ، وما هذه الاشارات الا استعاضة عن اللغة المنطوقة ، وليست لغة بالمعنى اللغوي الاختصاصي .

ونظام اللغة الصوتي يقوم على دعامتين : الاولى ، الاصوات الساكنة والصائتة ، والثانية ، الاسلوب الصوتي الذي يتكون من النبر والفواصل والتنغيم . والخوض في ماهيات هذه المضمونات والعلاقات التي تقوم بينها هي من اختصاصات علم الفونولوجيا ، اي علم الاصوات الكلامية .

٢ ـ اللغة اعتباطية :

والخصيصة الثانية هي أن اللغة اعتباطية أو اختيارية تواضع على دلالاتها الناطقون بها . ولهذا فان المعنى الواحد يعبر عنه في اللغات المتباينة بأصوات مختلفة . ولو كان هناك ارتباط حقيقي أو منطقي بين صوت الكلمة ومعناها لاستطاع الانسان الذي يعرف المعنى ان يتكهن باللفظة ، كما ويستطيع من يسمع اللفظة ان يحزر المعنى . ولكن هذا من قبيل المستحيلات . اما الكلمات التي يزعم البعض بأنها تحكي اصوات الاشياء الاشياء التي تشير اليها فانها لا تشكل الا النزر اليسير من مجمل مفردات اللغة ، كما ان نطقها يتغير من لغة الى اخرى . فنباح الكلب في العربية هو يتغير من لغة الى أخرى . فنباح الكلب في العربية هو (عو ـ عو) اما في الانكليزية فهو (باو ـ واو) وفي الصينية (ونغ ـ ونغ) وهكذا .

وليست اعتباطية اللغة وقفا على المفردات فحسب بل للتراكيب نصيبها منها . فترتيب عناصر الجملة لا يتم وفقا لترتيب الافعال التي تتحدث عنها . فبينما يتفق ترتيب جملة « دخل علينا والقى التحية » مع الترتيب الزمني للافعال ، فأن جملة « القى التحية بعد أن دخل علينا » ذات المعنى المماثل تقلب الترتيب الزمني للافعال وتزودنا بمثل على تراكيب اللغة . واعتباطية اللغة تؤكد صفتها الاجتماعية وتشير الى انها تكتسب اكتسابا ولا تورث أو تأتي بالفريزة .

٣ ـ اللغة نظامية :

وعندما نتحدث عن نظامية اللغة فأننا نعني بأن اللغة تشكل نظاما بكل مقوماته الثلاثة المعروفة وهي (١) البساطة (٢) الاتساق (٣) والكمال . ويعود السبب في نظامية اللغة الى حقيقة كونها تتألف من عناصر محدودة العدد تستخدمها للتعبير عن ماهيات ومضمونات لا متناهية ، ولهذا اصبح ولابد أن تتكرر تلك العناصر المرة تلو الاخرى بصورة متساوقة ومنتظمة من دون أن تسبب ارباكا . ولو لم تكن اللغة نظامية لما استطاعت القيام بوظيفتها الاجتماعية كواسطة اتصال . ونظامية اللغة تفسر لنا عدم اعتبار جميع الاصوات التي تنتجها اعضاء النطق كالعطاس والنحنحة والسعال جزء من اللغة لان مثل هذه الاصوات لا تشكل عناصر في النظام اللغوي المتواضع عليه . **ومن مظاهر نظامية اللغة ان بامكان الناطقين بها فهم التركيب اللغوي حتى ولو كان ناقصا وذلك لالمامهم بالنظام وكيف يسير ، ولان عناصر اللغة داخلة في نظام معلوم فاننا نستطيع ان نصف اصواتها ومفرداتها وتراكيبها في طبقات متميزة بخصائصها .** فمن اليسير تصنيف المفردات مثلا الى أسماء وافعال ، وتصنيف التراكيب الى جمل خبرية وجمل استفهامية وهكذا . كما أن تحويل المفردات أو التراكيب من صيغة لاخرى يتم طبقا لاسلوب معلوم . فنظام العربية يشير مثلا الى أن تحويل الافعال على وزن (فعل) من صيغة المذكر الى المؤنث يتم باضافة (تاء) ، ولهذا فان الناطقين بالعربية الملمين بنظامها يستطيعون تصريف بقية الافعال المماثلة من دون عنت فيقولون كتب كتبت ، وقرأ قرات ، وهلم جرا . ونظامية اللغة هذه تساعد الناطقين بها على فهم وتركيب عبارات لم يسبق لهم أن سمعوها أو قرأوها ، وذلك لاستيعابهم للاسس التي يقوم عليها نظام لغتهم من جراء الممارسة الطويلة .

٤ ـ اللغــة رمزيــة :

ان الاصوات التي تتألف منها اللغة ليسـت مجرد أصوات منطوقة بل هي رمـوز ذات معنى . والتعريف بالرموز هـو من اختصـاص علم الدلالة Semioties الذي لا يسـعنا الخوض في غماره في هذه الالمامة القصيرة . لكننا نكتفي بالقـول بان الرمـوز هي من العـلامات . والعلامات هي حـوادث وأشـياء توجـه الانتبـاه الى حـوادث أو اشـياء اخـرى او تشـير اليهـا . وقـد يكون ارتبـاط العـلامات بالاشـياء طبيعيـا او سـببيا كالحـرارة العـاليـة التي هي علامـة الحمى كمـا قـد يكـون الارتبـاط بينهمـا تواضعيا وهنا تسمى العلامة رمزا . ومثال ذلك العلامات المسـتعملة في تنظيـم المـرور والعـلامات التـي تستخدمها الجيوش في الحـروب ، والعـلامات التـي توضع على الخرائط . والاصوات اللغوية هي من هـذا الصنف من العلامات ، اي رموز تواضعية ، ولكنها تختلف عن بقية الرموز والعلامات فى ناحيتين : الاولى ، كـون الرموز اللغوية مبنية على تواضع اعتباطي محض ، والثانية هي أن اللغة قادرة على وصل رمـوزها بكافـة خبرات الانسان وتصوراته ، وجميع أجزاء الكون ومحتوياته . وقـد ورد التنويه بهاتين الميزتين .

٥ ـ اللغــة كاملة :

لقد أثبت التحليل العلمي لكثير من اللغات بان اللغة تتصف دائما « بالكمال » . بمعنى أن جميع اللغات تزود الناطقين بها بالمفردات والتراكيب التي تمكنهم من التحدث عن نواحي الحياة المختلفة في بيئتهم . ويعني كمال اللغة ايضا قدرتها على مواكبة التطور الحضاري بما تستحدثه من رموز تعبر عن كافة أوجه ذلك التطور الاقتصادي منها والتكنولوجية والاجتماعية والفنية. وللغةطرقها الخاصة في استحداث الرموز الجـديدة مثل التوسـع في معاني مفردات موجودة فعلا ، أو اضفاء معان جديدة على كلمات قائمة ، أو ترجمة المعاني الوافدة ، أو استخدام كلمات دخيلة ، أو النحت أو الاشتقاق ، أو غير ذلك من الوسائل الصرفية . فليس هناك مفهوم لا تستطيع أن تعبر عنـه اللغات حتى ولو تطلب من بعضها عدة كلمات . فما تعبر عنه اللغة الامهرية بكلمـة واحدة قد تعبر عنـه الايطالية بعشرة والعكس ممكن . المهم أن جميع اللغات قادرة على التعبير عن كافة المفاهيم . ولكن مبدأ « كمـال اللغـة » لا يعني « الاكتفاء الذاتي » فاللغات عرضة للدخيل مـن اصوات ومفردات وتراكيب ، بل وقد تقصده قصدا . وليس هذا الاتجاه وقفا على فترة معينة فى حياة اللغة أو عندما يصيب المجتمع الفساد والانحلال كما يتوهم البعض بل يشمل كل الفترات كما تدل ابحاث علم اللغة التاريخي ولعل الرسائل التي صنفت فى المعرب من لغـة القرآن الكريم لشـاهد على ذلك .

---

* نص المحاضرة الافتتاحيـة للعام الدراسي ٧٢ـ١٩٧٣ بكلية الاداب والعلوم الانسانية بجامعة محمد الخامس في الرباط .

(1) Yuen Ren Choa, **Language and Symbolic Systems,** pp. 1-2.

(2) Robert Lado, Language Teaching, pp. 12-14.

(3) Back & Harms, Language Universals, pp. vii-

(٤) انظر مهدي المخزومي « في النحو العربي »

(٥) الاحكـــام 34/1 ، 35

(6) Dwight Bolinger, Aspects of Language, pp. 2-3.

(7) Thomas Tyles, The Origins and Dev. of the eng. Lang. (New York : Harcourt, 1971) pp. 8 - 9.

(٨) نشايع في ذلك استاذنا A. A. Hill انظر كتابه **Introduction to Linguistic Structures,** pp. 1-12.

ديكنز كاتباً

ترجمة : عبد الصاحب مهدي علي

تأليف : هـ . م . بيرتون

كتب ديكنز في واحد من اقل كتبه شأنا ، **مذكرات امريكية** ، واصفاً جو عربة قطار كان في داخلها مدفأة :

> **الجو خانق بشكل لايطاق ، وترى الهواء الساخن يخفق كشبح من دخان ، بينك وبين اي شيء يصادف ان تنظر اليه :**

« كشبح من دخان » لمحة بريق ساطع لمعت بدون جهد بين في كتاب غير معروف بأسلوبه المميز .

وفي الخمسينات من القرن التاسع عشر كتب ديكنز تقريرا منمقا يفيض بالحيوية عن زيارة قام بها لباريس . لقد كان يوما رائعا ــ على الباخرة ــ وقد نظر الى المكائن:

> **تصعد قضبان المكابس بانتظام من أسفل الى أعلى لتنظر (كما لو كانت كذلك) الى الجو الرائق ، وبانتظام أيضا توشك أن تضرب برؤوسها الحديدية عارضة الكوة ، ولا تفعل ذلك مطلقا .**

لقد ابصر هنا ديكنز الحاذق شيئا ما بعناية كبيرة . ولكن مع ذلك لابد له ان يورد تلك الفكرة الخيالية الطارئة ــ فكرة المكابس صاعدة من أسفل الى أعلى لتنظر الى الجو.

ان أمثلة كهذه يمكن أن تكبر آلاف المرات لتوضح لنا شيئا في نيتنا أن نأخذه كحقيقة ، وهو ان ديكنز **كاتب قطري** ، كاتب تأتيه الكلمة المناسبة ، والمقارنة المعبرة والصورة المثيرة ، بطريقة تلقائية . تبدو الكلمات تحت هيمنته وكأنها تنسكب انسكابا على صفحات كتبه لتساعدنا على رؤية مايراه والشعور بما يحس به هو .

يتحتم حتى على امهر الكتاب ان يتغلبوا وباستمرار على مواضع لا يحدث فيها شيء يكون مثيرا بدرجة خاصة ولا يتكلم فيها احد . واكثر من ذلك ، كان على الروائي ، في ايام ديكنز ، ان يصف المشاهد ،الشخصيات ،سلوكهم . وقد استطاع ديكنز ان يتغلب على هذه المقطوعات «الخيالية من الحركة » بدون ان يفقد انتباه وشغف القارىء . وقد تمكن من ذلك بفضل نباهة ذهنه وسيادته المطلقة على اللغــة .

من الصعب ان تفصل موهبة التعبير الرفيعة هذه عن موهبة اخرى لديكنز ، هي ميله للهزل . ان الطرافة التي تكمن في العبارة المؤثرة (كما هي الحال مــع صورة المكابس التي ترتفع الى اعلى لترى الجو) ماهي الا شيء عرضي ، وكذلك فلديكنز نفس الهيمنة على التعليق الذي كان بذاته فكها لا تكــون الدعابة فيــه عرضية بل شيئا رئيسيا ، كما هي الحال مع السيد سكويرز الذي **كان ذا عين واحدة ، والميل المألوف في صالح اثنين .**

ان هذه الرغبة في الهزل تجد متنفساً لها في طرق عدة . فقد وجد ديكنز مادة للضحك في اقل المــواقف ملاءمة ، ولكنه حين لايجد ما يسلي النفس كان يعمد الى ان يختلق مادته هو ، وذلك باختلاقه شخصيات فكهة ثم يضعها في مواقف مسلية . ولكن ابداعه بدأ يضمحل ويضعف

من الناحية الهزلية بمرور الوقت ، في حين لم يتأثر من ناحيةالوفرة والفزارة فقد اصبحتشخصياته اكثر دهاء وحنكة من كونها مضحكة ، ولم تعد مواقفه ساخرة بقدر ما أصبحت عليه من الاثارة والتشويق ، ولكن ميله لما هو مضحك لم يبرحه كلية .

ونحن نجد ان كل ما كتبه تقريبا ، وحتى فيرسائله، في الواقع ، خصائص بارزة هي : فطرة لاتخطيء في اختيار الكلمة المناسبة ، وعين حادة بشكل فائق ازاء كل ماهو مضحك ، وذخيرة غنية من الطرافة ، وما كان اساسا سيادة شاعر على اللغة التصويرية ، وخاصة التشبيه والكتابة والتشخيص .

لابد انه كان في وقت من الاوقات حادا في النظر الى نفسه كشاعر . فهنالك مقطوعات مؤثرة في النثر الشعري اكثر بقليل في قصصه مما نجده في مقدمة **البيت الكئيب** (ضباب لندن) **والآمال الكبار** (في المستنقعات) ، فهي ترسم لنا المشاهد والجو الذي يكتنفها . ولكن ليس بوسعنا ان نجدكتابا واحدا لايستسقي فيه الشاعرالمتحذر اليقظ في موضع ما ، من القاص النثري . وأحيانا يفرط في ذلك لمواكبة التطور في الذوق على اية حال ـ كما هي الحال عندما يتجه الى الشعر الحر . ان هذه الحيلة ، فيما اذا كانت حيلة ، كانت تدخر للحظات تتأجج فيها العواطف ، كما هي الحال حين يودع مارتن جوزلويف ماري فيكتب ديكنز :

Unspoiled, unpampered in her joys or griefs;
with frak and full and deep affection
For the object of her early love; she saw in him
one who for her sake was an outcast
From his home and fortune .... (1)

فطبيعي انهذه الاسطر بصورةعامة تفتقر الىالبحر المنتظم بل تكاد تكون غير مضبوطة في تفعيلاتها واوزانها ، عدا بيتا واحدا ، ولكنها اقرب في طبيعتها للشعر الحر وما اكثرها في روايات ديكنز ، ولذلك لايمكن اعتبارها شيئا عرضيا . وعلى اية حال ، فلو كانت تلك هفوة من ديكنز ، فانها بسيطة بكل تأكيد بل يستحق الصفح عنها .

ولو تفحصنا ايا منالشخصيات اوالمشاهد الديكنزية (Dickensian) النموذجية لوجدنا سرا آخر من اسرار نجاحه . فمهما كانت درجة الخيال التي بلغتها الصورة أوالحدث فان فيالسر شيئا منالحقيقة الساطعة التيتقف ازاءها في مواقعنا لنقول : « نعم ان ذلك ماكان **سيفعله بالضبط** » .

وما ان نكون قد تفوهنا بذلك حتى نكون قد وضعنا انفسنا في الطريق الى تصديق كل القصة يزودنا كل كتاب من كتب ديكنز بالنماذج . فهنالك مشهد في **الآمال الكبار** حيث يكون پيب على علم بأن الجماعة الجالسين حول المنضدة سيكتشفون باية لحظة بأن البراندي قد أضيف اليه ماء ، وان فطيرة لحم الخنزير قد اختفت، اذ ان پيب كان قد سرق المخزن ليساعد السجين الهارب في المستنقعات . فيصف پيب نفسه :

ماسكا بساق المنضدة بأستمرار بيديه

وقدميه بكل ما أوتي من قوة .....

انه خليط غريب . كل الجالسين حول المنضدة غريبو الاطوار ، واقل ما يمكن قوله هو ان الموقف لا يصدق . ولكننا نرى پيب ملتصقا بساق المنضدة بيأس ونميل في الحال الى تقبل بقية الوصف الذي يعكر حقيقة مستمدة من حياتنا .

ان هذا ينطبق على الاشياء الكبيرة كانطباقه على الاشياء الصغرى . فان الآنسة هانيشام ليست لائقة حسب الذوق العام . فأنها لعدة سنوات خلت كانت قد اقتيدت كزوجة الى المحراب ولكنها هجرت في تلك اللحظة . وكانت قد رفضت ان تغير شيئا في غرفتها أو ملابسها عما كانت عليه في ذلك الصباح المصيري . ان هذه بالطبع نزوة عاطفية .... ومع ذلك

لم تكن قد أنتهت من ارتداء ملابسها لأنها كانت قد أحتذت أحد حذاءيها ـ والاخر كان قريبا من يدها على المنضدة ... وكانت ساعتها قد توقفت عند التاسعة الا ثلثا وجواربها الحريرية تحول لونها منالبياض الى الصفرة وقد تهرأت ....

لو ان الآنسة هانيشام كانت قد عاشت ، ولو كانت قصتها حقيقية لكانت كل تلك التفاصيل واقعية وكما كان لها ان تكون . واذا كان بامكاننا ان نتقبل تلك الحقائق فبالتأكيد سنقبل القصة بأكملها .

ان هذه « الواقعية في الخيال » كما تسمى ؛ هي واحدة من خفايا ديكنز يستعملها لكي يخفف أو يقلل من مغالاته الاعتيادية ـ انكان قد غالىأو بالغ ! وهنا .نكون قد كسرنا الحاجز الذي يحول بين الكثيرين والمتعة التامة في قراءة روايات ديكنز . « إنه يبالغ بالفعل » هذا ما يقوله الناس .

ان الجواب الموجز لذلك هو ان الحياة هي التي « تبالغ » . وقد يذهب ديكنز ابعد من ذلك فيقول ، بعيدا عن المبالغة ، انه طالما قرب الحقيقة وبسطها لتكون اكثر قبولا . وقد اعتاد ان يقول بأنه كان بامكانه أن يكتب

عن جور القانون مما كان سيثير اشمئزازا ونفورا اكثر بكثير مما يمكن ان يثيره اي شيء كتبه في قصصه ، ان الحقائق التي ظهرت فى عمل قضائي جرى في مدرسة داخلية كانت افظع من الحقائق التي ابتدعها في كتابه دوثبويزهول . ثم كانت هناك علامات القبور الخمسة التي كانت تعود لخمسة اخوة واخوات كانوا يرقدون الى جانب قبور اوليائهم في المقبرة في مقدمة قصة **الامال الكبار ؛ أن** المقبرة الحقيقية التي كان ديكنز يصفها كانت تضم في الواقع اثنتي عشرة علامة من علامات القبور التي كانت تعود جميعها لنفس العائلة ، ولكن ديكنز ادعى (بحق) بأنه لو كان قد ذكر في روايته اثنتي عشرة علامة لأتهم بالغلو والمبالغة .

عندما نفكر فى مبالغات ديكنز يجدر بنا ان نتذكر بأن ديكنز كان قد اعتاد منذ طفولته المبكرة أن يلتقي بأناس شاذين وغير طبيعيين ومتكلفين الى حد المبالغة . كان ابوه واحدا من تلك الشخصيات : وقد كان الميناء الذي اشتغل فيه مليئا بنماذج غريبة ، كما هي الحال في اي ميناء في ايامنا هذه ، وقد اشتغل في شبابه فى دوائر المحامين ثم كمراسل . وكان القضاء فى ايام ديكنز يعيش على اناس منحرفين وغير طبيعيين : فنادرا ما كان يحتكم العقلاء من الناس الى القضاء ان توفر لهم اي حل غير ذلك . وكذلك الحال مع مراسل الصحيفة الذي كان يصادق فى معظم الاحيان المنبوذين والخارجين على المجتمع من الرجال والنساء : ولا غرابة في ذلك فالاخبار لا تثار حول العاديين من الناس .

وعلى اية حال لابد انه كان في القرن التاسع عشر اناس شاذون الى درجة المبالغة اكثر مما يوجد في وقتنا الحاضر . فلم يلقَ الناس ذلك التشابه الكئيب الذي يحدث الان بفعل تأثير التربية والطباعة والراديو والتلفزيون فنحن اليوم نحاول جميعا ان نكون متشابهين . اما فى ايام ديكنز فكان كل شخص يحاول ان يشذ فى خلقه أو ملبسه اننا الآن نسخر من كل ما هو مرفوض اجتماعيا وفي عصر ديكنز كان المجتمع ينظر باحترام واعتزاز لأولئك الاشخاص لمجرد اختلافهم عنهم . ولذلك فلم يخطر لمعاصريه انه كان مبالغا بل كانوا يحبون شخصياته الغريبة . كان السيد ديك في دافيدكوبر فيلد صورة مسلية للمعتوه المسالم وما أكثر من يشابهه في ذلك على سبيل المقارنة . لقد كان الجميع يضحكون لوسوساته البريئة وطفولته الكبيرة . اما اليوم (وقد دفعنا باولئك الجانين الوادعين بعيدا عن أعيننا لاننا لا نملك الوقت للعناية بهم بأنفسنا) فنحن نذهب الى تحليل شخصية ديك تحليلا نفسيا لنتعرف على عقده ، ثم نواصل بعد ذلك تحليل انفسنا وردود فعلنا بالنسبة له ، ثم ننتهي بأعطاء المبررات للسيد ديك ولجارلس ديكينز ولانفسنا . ثم نقنع بالفكرة القائلة بأن شخصية ديك مبالغ فيها لدرجة كبيرة ، وعلى اية حال فلسنا ملزمين بتصديق ما نقراه في ديكنز ، هناك الكثير مما يمكن أن نأسف له فيه ، فقد يكرر الموقف الناجح (أو حتى غير الناجح) أكثر مما يجب ، وقد يؤكد بعض الاشياء بصورة مملة ، ولكننا يجب ان لا نسرع في اتهامه بالمبالغة .

كل ما قلناه عن ديكينز لحد الان يدور حول شخصيته ككاتب مركزين في معظم ذلك على اسلوبه وتعبيره ، وقد حان الوقت لننظر الى موضوعاته ، الى ماكتب لا الى كيف كتب . من المستحيل علينا ان نعين موضوعا أو غرضا مميزا في عمل كاتب قد غطى فى كتاباته افقا بهذه السعة ولكن كانت هنالك اغراض واهداف صغيرة وكبيرة متكررة فى اعماله .

وقد كان واحدا من العناصر الصغيرة في اعمال ديكينز كروائي هو عادته في « أستعمال » اناس حقيقيين كنماذج لشخصياته الخيالية . وعلينا هنا ان نتقدم بحذر كما فعلنا مع ما يسمى بمبالغته . بالرغم من وضوح الراي القائل بان كل روائي يجد لزاما عليه ان يعتمد على الناس الاحياء فى خلق شخصياته الخيالية ، فقد قيلت ملايين الكلمات لاثبات حقيقة هذه الشخصية او تلك من شخصيات ديكينز . وقد لا يعترف هو بذلك ، بل وحتى لا يدرك بانه يفعل ذلك ، ولكن الناس في رواياته لابد ان تكون خليطا من الصفات الانسانية والا لما توفر فيها الاقناع .

ولما كان اصدقاء الكاتب ومعارفه بشرا ولهم صفات ومزايا انسانية فطبيعي ان تظهر بعض هذه الصفات فى رواياته. نحن جميعا عبارة عن خليط من الطرائق والاطوار الغريبة والعواطف والانفعالات ، والغرائز والانطباعات ، فمتى استعمل الكاتب نفس الخليط من الصفات التي كان قد وجدها في الشخص الحقيقي ، عند ذلك يكون متهما « بوضع فلان في كتبه »

لقد جعل ديكينز الاشياء اكثر تعقيدا وذلك باعترافه الحر بأمثلة معينة لهذا « التصوير » . لقد طلب السماح بزيارة احد قضاة لندن فى محكمته لكي يرسم في ذهنه صورة لذلك القاضي ، كان يريد شخصا رعديدا ، خائر القلب ، السيد فانك ، لكتابه اوليفرتويست ، وقد وصف فعلا بصورة جلية قاضي لندن هذا الذي سمح له بزيارة محكمته . (لو حدث الامر فى يومنا هذا لألقي القبض على ديكينز بتهمة الطعن أو التجريح بواسطة النشر ولكن في الثلاثينات في القرن التاسع قام وزير الدولة باقالة ذلك الحاكم بكل هدوء) . وقد سافر ديكنز الى يوركشاير ليتعرف على معلم مدرسة حقيقي وله زوجة فى قسم داخلي ليكونا كنماذج لقصصه **سكويرز ودوثبويزهول** ، ولم ينجح في ذلك ولكن من الواضح انه كان سيستعمل اي شخص يصادفه بدون

ان يجعل ذلك سرا . وقد اعترف بان كثيرا من الشخصيات التي ابتدعها كان يعتمد في صياغتها على نماذج حية ــ مثل مستر سكمبول ، ومستر بويثورن ــ ولكنه كان أديبا ماهرا وعبقريا لم يفته ان الادب يتطور باستمرار . والواقع ان الصور التي يعترف بها تشكل اكثر صوره حيوية وبهاءاً .

وكل ما نستطيع ان نقوله بثقة هو ان ديكنز كأي روائي آخر « استعمل » شخوصا أحياء بمعنى انه اخذ منهم المزايا التي تخدم غرضه . وهكذا نجد في مستر مسيكوبر شبها كبيرا بديكنز ولكن سكيمبول ودوريت يشبهانه ايضا في بعض الوجوه وتشبه السيدة نيكلباي في تركيبها زوجة ديكينز الاولى ، كذلك الحال مع اخريات من النساء المتفاخرات ، الثرثارات في الروايات ، ان دولي فاردن ودوري سبينلو وليستيلا ، لهن جميعا شبه بماريا بيدنل ، اما نيل ودوريت فلهما شبه بماري هوكارت، وبامكاننا نستمر على هذا المنوال ولو حاولنا ان نكون اكثر جدية من ذلك فسيكون تهورا ــ واجحافا بحق ديكنز .

ومن الخيوط او الافكار الرئيسية التي تثير اهتماما واسعا في اعمال ديكنز ولوعه بالجريمة والموت وحتى القتل . ففي أول كتاب رئيسي له ، أوراق بيكويك ، نجد اربع قصص تقصها هذه الشخصية او تلك وتدور كلها حول الموت ، العنف أو اناس مجرمين او عن كليهما اما كتابه التالي ، اوليفرتويست فقد كان مثقلا بالجريمة والموت . ولنيكولاس نيكلباي قساوة وثيوزهول ، وموت سمايك وانتحار رالف وقتل گرايد . وهكذا نستطيع ان نستمر في كل مجموعته بدون ان نستثني شيئا .

لقد ظهرت تفسيرات عديدة لهذا الولع . وربما كان أكثرها اقناعا الراي القائل ان ديكنز اساسا هو مؤلف مسرحي كان يكتب روايات اكثر من كونه روائيا حدث ان كتب مسرحية . فهو يرى مشاهده وشخوصه كما يفعل المؤلف المسرحي وكان ذلك يعني في عصره انه كان يرى فيهم اعادة للميلودراما . وبغض النظر عما كان يمثل لشكسبير ، فأن الميلودراما هي التي كانت طاغية على المسرح الانكليزي في أيام ديكنز ، وكانت الميلودراما تعني مواقف مثيرة ، ابطالا جميلي الطلعة ، جسدا وغيرة عائلية ، رغبات متضاربة ، رجوع اقارب بعد غياب طويل (بعد أن عدوا غرقى في البحر) خيانات ، قتلا وموتا فجائيين أن هذه كما رأينا باستمرار ، هي الدعامات الرئيسية لافكار ديكنز .

ولكن لا يمكن أن يكون ذلك هو التفسير الشامل . لابد ان هنالك زاوية مظلمة من زوايا العقل كانت تستهوي ديكنز ، الا انه كان يخشى ان يزورها في نفس الوقت . وقد كانت بالنسبة له شيئا يجمع بين الروعة والاشمئزاز . لا شيء يساوي الهلع الذي يضيفه على المآسي والمخاوف التي تلازم صفحاته ، ومع ذلك فلم يكن هنالك ما يساوي متعته الشنيعة المستمدة من قراءته لتلك المآسي والمخاوف للجمهور وبصوت عال فيما تلا من السنين . وقد كتب متفاخرا عن عدد النساء اللواتي اغمي عليهن ونقلن للخارج على أثر سماعهن لتلك المآسي . ان ذلك أمر محزن وغاية في الابهام .

هنالك اهتمام آخر شغل بال چارلس ديكنز . ويبدو من السهل الخوض في هذا الشأن ، بالرغم من الصعوبة التي يتوخاها المرء في الدخول في هذا المضمار . ان ادراكا للبعد الشاسع بين الطبقات الاجتماعية ، يتخلل اعمال ديكنز بأكملها . فكان نادرا ما يكتب عن الطبقات العليا ، واذا فعل فكان يظهر الماما معدودا بالكيفية التي تعيش أو تتحدث بها الطبقة الارستقراطية وكان تعاطفه مع هذه الطبقة اقل ذلك ، بالرغم من ان السيد ليستر ديولوك في **البيت الكئيب** يعتبر حالة شاذة . ان تلك بداية غريبة . لقد كان واضحا ان الطبقة الارستقراطية قد رحبت بديكنز كفرد منها وذلك في منتصف حياته واخريات سنيه ، ومن الواضح ايضا انه قد انسجم مع تلك الطبقة . هل كان يعاني من شعور ممض وغريب بالنقص حين كانت تستقبله الملكة وحين كان يحدث زوجات النبلاء ورجال الدولة أو هذه السيدة او تلك مما جعله ينفس عن ذلك الشعور بكتاباته يبدو ذلك محتملا جدا . فقد كان تعاطفه قليلا جدا مع الطبقة المتوسطة وطبقة رجال الاعمال والحرفيين وبائعي الحديد ، التجار ، المحامين الناجحين ، وحتى رجال الدين ، لقد كان قصورهم وفشلهم ناتجا في نظره عن عدم تعاطفهم وفهمهم لطبقة الفقراء . لقد كان قلبه مع المكافحين ، الجديرين بالاحترام من رجال الطبقة المتوسطة والدنيا ــ الكتبة ، الحدادين ، عمال المناجم وصناع البزازين . فنحن لا نراهم حقيقة يزاولون أعمالا، لكنهم يمارسون نوعا من العمل على اية حال ، ولم يجهد احد نفسه بالقدر الذي فعله ديكنز .

واخيرا فهنالك احط طبقة وهي طبقة الفقراء العاملين (والعاطلين عن العمل) من ابناء المدن . هؤلاء الناس هم الذين بلغ تعاطفه معهم أعلى درجاته ، لقد كانت حياته العملية جهادا في سبيل نوع أفضل من المدارس المستشفيات و « دور الفقراء » ، وعناية افضل بالرقابة الصحية لمن تدعوهم بالطبقة المحرومة من الامتيازات (متذكرين دائما بان جهاده هذا كان قد خاضه برواياته التي حصل من ورائها على كميات خيالية من المال . وعلى كل حال فأن الشيء المدهش هو انه لم يعطنا اية صورة واضحة عن هذه الطبقة ، فلا نصادف . سوى حثالات الطبقة العاملة والمجرمين والساقطين . ان سام ويلر خادم ولكنه لا يمثل الطبقة العاملة ، وفي الواقع فانه ومارك تابلي وكيت (في مارتن جوزلويت) ومعظم الخدم في

الروايات يثيرون اشمئزازنا في تملقهم لمن هم « اعلى » منهم منزلة . واذا كان ديكنز قد اختلط بالطبقات العاملة في حياته الحقيقية فانه بكل تأكد فشل في ادخالها في كتبه فلا نرى سوى اناس اقل ما يمكن ان يقال عنهم انهم ليسوا آدميين بالمعنى التام . وكأنهم خراعات حقول متواجدين في البلاطات والازقة في قصة أوليفرتويست والبيت الكئيب ، او كفوغائيين ، مجانين كما في بارابني راج وقصة مدينتين .

ما الذي نستطيع ان نستخلصه من كل هذا ؟ كل ما يبدو هو ان ديكنز قد نشأ في طبقة فقيرة (وحتى ليست محترمة) وبجهود تفوق قدرة البشر استطاع ان يترك وراءه مصانع صبغ الاحذية التي اشتغل فيها زمنا .

لقد اصبح غنيا وبدات الطبقات ترحب به بين صفوفها لما تميز به من عبقرية فذة . ثم اكتشف بانه بعد كل هذا لم يفقد كرهه للثروة والنفوذ والحذلقة ان هذا الاكتشاف قد لا يعني شيئا بالنسبة لشخص عادي ، ابتسامة متجهمة ، هزة كتف ، او ما شابه ذلك !

ولكن ديكنز لم يكن شخصا عاديا ، لقد كان عبقريا مضطرب العاطفة . ان الصراع بين الماضي والحاضر ، الغني والفقير ، الطبقات العليا والدنيا ، خلق لديكنز الكاتب تضاربا في الافكار والنوازع يبدو واضحا في اعماله باستمرار

لقد اثرت نفس الصراعات والتناقضات في ديكنز الانسان كما اثرت في اعماله . لقد كان في حياته الخاصة كتلة من التناقضات . فقد كانت المعنويات العالية تتناوب مع حالات اليأس القاتل : وكان ينتقد الامتيازات والفروق الاجتماعية ، ومع ذلك فقد أرسل ابنه الى أنيون ، كان دائما مستعدا لنكران ذاته ومتميزا ببذله وعطائه بغير حدود . ومع ذلك فان ابنته وهي «التي احبته اكثر من اي رجل آخر في العالم » قالت بعد سنوات من وفاته « ان ابي كان رجلا شريرا ـ شريرا جدا » وهناك حادثة قد يتصورها القارىء العادي اصعب تفسيرا مما مر ذكره لقد عانى في طفولته عندما كان يشتغل في مصنع الطلاء من نوبات مرض ممض (ربما كانت ناتجة عن علة في الكلية) . وقد كان يخدمه ويرعاه في احدى هذه النوبات صبي خشن الطباع من زملائه في العمل ، وقد كان ديكنز شاكرا له حسن صنيعه بدون شك . لقد كان اسم الصبي : كما يخبرنا ديكنز ، فاجين ـ وهنا نجد انفسنا ازاء الحقيقة المذهلة وهي ان هذا هو الاسم الذي اعطاه لذلك المخلوق الكريه في قصته اوليفر تويست . ربما يكون ذلك امرا ليس ذا بال بالنسبة لأي شخص آخر ، ولكن الامر بالتأكيد ليس كذلك بالنسبة لديكنز الشهم المحسن الوفي .

ويبقى ديكنز ذلك اللغز ، وحيثما اتجهنا في حياته واعماله ، فاننا نصادف تباينا واضحا وتناقضا مبهما . ولحسن الحظ فان ايا من هذه المشاكل لا تؤثر في تقييمنا لعمله . بالامكان قراءة ديكنز على مختلف المستويات . واذا تعرفنا على شيء من صراعاته الداخلية ، وادراكه لمكانته الاجتماعية ، وحياته الشخصية الكدره ، ودوافعه المتضاربة ، ومزاجه المشتت ـ اذا حملنا كل ذلك في اذهاننا ، نجد ان كتبه تفتح امامنا مجالات للرؤيا لم نفكر بها من قبل . وتزودنا بمادة لا تنضب للفكر والدراسة . ولكن لجهلنا بكل هذه الاشياء ، كما لم يعرف عنها قراؤه في حياته ، فان باستطاعتنا مع ذلك ان نجد متعة لانهاية لها ، احزانا افراحا في كنوز أعماله التي لا تفنى ، اعمال واحد من اغنى واخصب العباقرة المبدعين .

---

(١) النص بالعربية :

ليست مدلله ولا منعمة في افراحها او اتراحها ؟

تكن حبا صادقا ، تاما وعميقا لموضوع حبها القديم ؛

فقد رأت فيه :

من لاجلها كان شريد بيته ومصيره .

الواقعية ودورها في التطور

بقلم ثلاثة نقاد من الاتحاد السوفييتي : فلاديمير شكيربينا ، نيكولاي كي ، فلاديمير بسكونو

ان الدراسة العميقة لمشاكل الواقعية الاشتراكية غير ممكنة الا على اساس مفهوم التطور الفني للانسانية في منظور تاريخي ـ ادبي واسع متضمن كل الكنوز الفنية التي تراكمت عبر القرون وتلك التي خلقت من قبل الفنانين المعاصرين . هذا مع العلم ان هناك فكرة لا تزال موجودة ، تقول ، بان الواقعية الاشتراكية ، هي ظاهرة خاصة ومنفصلة ، او فرع مستقل عن تطور الفن في العالم . ان النقاد الاجانب للفن الواقعي الاشتراكي يفترضون بان هذا الفن يتجنب الاسئلة الاساسية للانسان المعاصر ، وانه لا يوجد ما يربطه بمشاكل الادب ، وانه لم يتعود على مشاكل الحياة الشخصية ، والسعادة ، والانسانية ، والتناقض المأسوي في الحياة الحديثة ، وهم يعتقدون بان هذا الفن لا يعرف الشك او التمحيص ، او التجربة الفنية .

ان حل مشاكل العصر الاساسية ، مشاكل التحول الثوري في العالم وتثقيف الانسان المتحرر ، يمكن الكتاب الواقعيين الاشتراكيين ، من تقديم مفهوم جديد للعالم واشغال مركز رئيسي في العمليات الادبية المعاصرة . لقد عبر « بيخر » عن هذا بصورة جيدة اذ ذكر في كتاب « تجارب » (Experiments) بان مهمته كفنان ومفكر تنحصر في خلق صورة للانسان الجديد الذي يبني عالما جديدا والذي يدافع عن عالمه ضد خطر القنبلة الذرية .

وفي الوقت الذي تحدد فيه بعض الحركات الفنية نفسها بنواح خاصة من الحقيقة وتدعي بان تجربتها الخاصة تمثل المعنى والحقيقة الشاملة للحياة ، او ترفض اي نتيجة او نهاية على الاطلاق ، فان الواقعية الاشتراكية تحاول جهد امكانها خلق مفهوم متكامل للسلوك الانساني .

ان الفترة الحديثة لتاريخ الادب العالمي تتميز بحدة الصراع بين الاراء الاستطيقية ـ الايديولوجية . وتوجد اتجاهات ومدارس مختلفة كل منها تدعي احتكار الفن وتطعن بكل المبادىء المرفوضة الاخرى .

ان الكتاب الواقعيين الاشتراكيين يعالجون مشكلة التحليل العميق للحياة الاجتماعية بدون تقديم اي فكرة دوغماتيه عن الفردية الانسانية . انهم يضفون قيمة عالية على صفتها الفريدة ، ويرون ان هدفهم الاساسي يقع في توفير الفرصة (للتطور الحر والاصيل لكل فرد) (ماركس) . وقد اكد لينين بان في الفن « يكون **الجوهر** في الظروف **الفردية** ، وتحليل **الشخصيات** وسايكولوجية الانماط **الخاصة** (١) »

وفلسفة الفن الواقعية الاشتراكية ترفض ان تقوم بتحديدات مسبقة لجوهر الشخصية الانسانية ، وتضفي قيمة كبيرة على اصالة كل شخص . انها لا تهتم بالفرد

الاشتراكية
الفني والأدبي للانسانية

ترجمة

: هشام ابراهيم عبدالله

فقط ، بل وبالحياة الروحية المتكاملة لكل الشعب وسايكولوجية الامة .

ان الفنانين الواقعيين الاشتراكيين الحقيقيين لا يقررون اية خطة مسبقة للحياة . انهم يحاولون جهدهم ان يعكسوا التطور الموضوعي الداخلي للحياة (ذلك التطور الذي يسير نحو الاشتراكية) .

ان الواقعية الاشتراكية ولدت من الحقيقة ، وهي تجسد الحماس الثوري لعصرنا ، وتنفذ بشجاعة الى صراعاته المثيرة متفحصة تعقيد الحياة . ويتجاهل اعداء هذا الاسلوب الجديد في الخلق ، القادة العظماء للفن الواقعي الاشتراكي واضعين اعظم منجزات غوركي Gorky وشولوخوف Sholokov ومايكوفسكي Mayakovsky وايلوار Eluard ونيزفال Nezval وبريخت Brecht خارج نطاق الواقعية الاشتراكية.

وبهذه الطريقة يحاولون ان يعيبوه ، مستشهدين بالميزات الفنية السيئة لبعض الاعمال .

ان الجدال حول هذا الاسلوب الجديد لا يجدي بدون التمحيص الدقيق لاساسه الفني والاستيعاب العلمي لنصف القرن من تجارب الادب الواقعي الاشتراكي في العالم .

ويمكن ملاحظة المحاولات الاولى لتصوير الحقيقة بتطورها الثوري وتقديم البروليتاريا الانسانية في الاعمال الادبية منذ السنين الاولى للثورة . فالادب الجديد كان يتكلم بصوت عال من خلال غوركي ومايكوفسكي .

ان انسانية غوركي مرتبطة ارتباطا وثيقا بذلك الصوت الجديد الذي كان يتكلم به الكاتب والذي وصفه الفنان الرقيق « بلوك » Blok اذ قال : « اذا كان هناك حقيقة ، فكرة اسمها روسيا ، اذن فعلينا ان نعترف الى أبعد مدى بأن غوركي هو الذي عبر عنها (٢). » وحتى ندرك الاهمية الكبيرة لهذا التصريح علينا ان نتذكر بان « بلوك » بالتأكيد لم يشارك « غوركي » في ارائه الجمالية العامة في تلك الفترة . لقد استخدم « اندريه بيلي » Andrei Bely المقالة التي استشهدنا بها كحجة لمهاجمة « بلوك » .

ومع ذلك فان بلوك بصراحته المعهودة ، قد اعترف بان الكاتب الاشتراكي « غوركي » ، وليس على سبيل المثال ، شولوكب Sologub ، بيلي Bely ، ميرزكوفسكي Merezhkovsky ، ايفانوف Ivanov ، أندرييف Andryev أوبونين Bunin ، هو الذي عبر عن روسيا اكمل واعمق تعبير في ذلك العصر .

وفي الرابع من اذار عام ١٩١٢ كتب بلوك في مذكراته: « يعود الفضل الى غوركي في انني الان استطيع ان اشم رائحة الواقع ... بعد المدرسة الاستطيقية والمستقبلية والابولونية » (٣) . ان هذه المقابلة المباشرة بين آراء وافكار

غوركي وبين اراء الاتجاهات المختلفة الاخرى من الاهمية بمكـــان .

وفي ربيع ١٩١٩ ذكر بلوك بان « القدر قد وضع عبئا ثقيلا على عاتق مكسيم غوركي ، وهو اعظم فنـــان في عصرنا . لقد جعله القدر وسيطا بين عامة الشـــعب و (الانتلجنسيا (٤) » . وربما علينا ان لا نثق بالصيغة التي وضعت فيها هذه العبارة لكن روحها صائبة جدا .

ان اعمال غوركي تعطينا تجسيدا عميقا واصـيلا للطبيعة المتكاملة للحياة الروسية والعالم الفني المتعـــدد الالوان . وطبعا ان مسألة كون طبيعة اعمال غوركي تحدد الادب الروسي في عصره تحتاج الى دراسات دقيقة . لكن الفكرة القائلة بان غوركي قد جسد المشاكـل الفنيـــة الاساسية لروسيا القرن العشرين قبل ، وبصورة أعمق من اي كاتب آخر ، ان هذه الفكرة غير قابلة للشك .

والادب الواقعي الاشتراكي هو مرحلة منطقيـــة وجوهرية في التطور الفني للانسانية ، تتفق والمراحـل المبكرة للفكر الفني . وتمكننا التجربة الخلاقة للنهضة Renaissance واليقظة الفكرية Enlightenment والرومانتيكيـــة Romanticism والواقعيـــة Realism من تفســير هـــذا المذهب الجديد من ازوية تأريخية ، ورؤية جذوره العميقة في التاريخ وفي نفس الوقت فان الاكتشافات الفنية التي قامت بها الواقعية الاشتراكية تجعل من الممكن أن ننظر من جديد في منطق التطور الادبي .

ان جميع مراحل تطور الفكر الفني تسهم في التراث العام الثقافة ، وتحمل اهمية دائمة ، وهكذا يمكن القول بانه ليس تولستوي وتشيخوف فقـــط هما اللـــذان يساعداننا في تفسير اكتشافات غوركي بل وان اعمـــال مؤسس الواقعية الاشتراكية ايضا تريننا نواحي جـديدة مما قام به اسلافه اللامعون . ان اعمال العديد من الشعراء المعاصرين تتفرع من الرومانسية التي بدت وكأنها قـــد نضبت حتى ظهر فجأة ان معينها لا ينضب . فقد تركت مخلفـــات ليزيـــا اوكرانيكـــا Lesya Ukrainka وايفـــان فرانكـــو Ivan Franko اثـــرا مثمرا على الشعر في اوكرانيا السوفياتية . هذا وقد اثار حماس غوركي الشاب الكفاح الشجاع للرومانسيين الثوريين .

والبطل الرومانسي يهدف الى ان يمثل المجتمـــع الحقيقي وليس الطبقات المستقلة او الاقسام الاجتماعية . ان « الحكمية » لا تسمح له بان يكتفي بالاشياء الصغيرة بل تطلب منه ان يكون « انسان كل البشر » . ويعود الفضـــل التاريخي للرومانسية الى كونها تشير الى التناقض الحاد بين العالم المثالي والحقيقة البرجوازيـــة . ان هـــذه التناقضات تمثل الطبيعة الحدية للشعر الرومانســي . ف « دون جوان » بايرون Byran يتحدى المقـــاييس الاخلاقيـــة التقليديـــة و « شـــايلد هـــارولد » Childe Harold لا يتفـق مـع القـوانين التي يضعهـا الانسان بينما نرى ان « قابيل » Cain قد رفـع يده ضد قوانين الكون . وبعد ان ادرك الرومانسيون مصير اوهام اليقظة الفكرية وعبروا عنها وكشفوا عن طبقـات التناقض الاجتماعي التي كانت مختفية ، فانالرومانسيين انفسهم قد خلقوا اوهاما جـــديدة . لقد كشـــفوا عن الشخصية الحرة للانسان وحولوا انتباههم الى عالمــه الباطني ، لكنهم وضعوا الشخصية الرومانسية فـــوق البشر الحقيقيين .

والرومانسية عانت الكثير من عدم التناسب بـين المثالي والواقعي . فقد واجه الادب مهمة ايجاد اساس للمثالي في الحياة الحقيقية ، وتأمل دوافعه وامكان قيامه في الواقع .

وقد اعادت الواقعية تأكيد المثالي على اساس ثابت من المرونة الحقيقية للعلاقة بين الشخصية والمحيـط ، والظروف والانسان . وبصورة تختلف عن الرومانسية ، فان الواقعية لا تفترض المثالي ضمن الحياة وتتكلم عـن واقعية المثالي فحسب ، بل وانها تعطيه تجسيدا فنيـا مما يجعل مسألة ضرورة تحويل المثالي الى الـــواقعي ، تعتمد على الحركة التقدمية للواقع نفسه . ولقد تأمل الكتاب الواقعيون الاشتراكيون الحقيقة التاريخية للحياة وظرورة تغيير انفسها الاكثر ثباتا . ان منظري الحداثة المعاصرة ينكرون اهمية الواقعية بالنسبة للقرن العشرين ويقولون بانها وسيلة غير صالحة للكشف عن « كل التعقيد في العمليات الحياتية » . فهـــم يعتبـــرون ستـــاندال Standhall وبلـــزاك Balzac وتولستوي Tolstoi كفنانين عاشوا اكثر من اللازم . ان عالـم الاشياء يفقد اطاره التجريبي للزمان والمكان ويصبح لغة هيروغليفيه رمزية للتجارب الداخلية ، والتي على ضوئها يعتبرون اعمال كل من غوته وبلزاك وتولستوي « بيوتـا مدفونه تحت التراب » ورسوم رامبرانت « مجموعـات تافهة من الانغام الثرثارة والايقاعات المبتذلة » .

وكتراث حي ، فهم يقابلون بين الواقعيةوبين اسطورة يعتبرونها الاساس العام والشامل للفن . فتتم مقابلة بـين الواقعية وبين نظام كامل في الاراءالفلسفية ــ الاستطيقية. وينكر احد الفلاسفة الامريكيين الكبار « جون ديوي » John Dewy اية علاقة بين الفن والمضمونالموضوعي للحياة . وبالنسبة الى ديوي لا يكمن مقياس قيمة الفن في الحقيقة بل في مفاهيم الانسان وافكاره ومقاييســه الخلقية ورغباته الدائمة التغير . ويذكر (اندريه مالرو) Andre Malaraux في كتابـة « سايكولوجية الفـن »

بان عمليـــــة الخلــق الفنـــي Psychologie de L'art الفني تقطع الصلات بين الانسان والعالم . والفن في اعتقاده يعني عملية الاستغراق في عالم الاوهام التي تنمو بموجب قوانين باطنية . وهكذا فان هدف عملية الخلق الفني هو عزل الانسان عن الحياة وخلق الاوهام .

وعلى اي حال فكما ترينا تجربة الفن في العالم ان الواقعية ليست دائمة فحسب وانما كانت تنمو وتعطي ثمارها في اعمال مؤلفين كبار مثل « شو » Shaw ورولان Roland ومـــارتن دوكـــارد Martin dugard وســتيفان زويك Stefan Zweig والاخـوة مـان Mann Brothers وهمنغـــــواي Heming way وتشــــابك Capek وغالزويرذي Galsworthy .

لقد غيرت ثورة اكتوبر ١٩١٧ الجو الثقافي العالمي وفتحت دروبا جديدة للفن . وبالطبع فان هذه العملية لم تكن سهلة ، انها حدثت وسط صراعات وكفاحـات حاسمة . لكن هذه كانت آلام الادب التي تعزى الى اقترابه من حياة الشعب الثورية والمنجزات التاريخية للعصــر .

ان نمو الافكار الاشتراكية اصبح عاملا كبيرا في نشر الواقعية الاشتراكية في جميع انحاء العالم . فموجات الادب الثوري في اقطار الغــرب خــلال العشرينـات والثلاثينات هي العلامة الدالـة بوضـوح علـى ازمـة الرأسمالية ، والنطاق الواسع للحركة الثورية في العالم . ويمكن الاستدلال على هذا من الشعر الثوري في بدايات العشرينــات ، وفي روايات « هامشك » Hašek ، وفي فعاليات الشعراء والكتاب المجريين الـذين اشـتركوا في الثورة المجرية (١٩١٩) . ويمكن ملاحظة ذلك ايضا في الثقة التي يدافع بها « هنري باربوس » Henri Barbusse عن افكار الفن الاشتراكي ، وفي اقتراب « رومان رولان » Romain Roland من فلسفة الفن الواقعيـــة الاشتراكية التي كانت ظاهرة في الثلاثينات .

ان الفنانين الواقعيين الاشتراكيين يكشفون عـن القوى المحركة للتاريخ وينفذون الى جوهر ظاهرة الحياة ويهدفون الى اكتشاف القوانين والمنظورات والعمليات المنطقية التي تقع خلف تلك الحركة . وهم يطمحون الى ان يفهموا منطق التاريخ العالمي والمعنى الموضوعي لما يصورونه ، وان ينقلوا حقيقة الحياة على نطاق واسع وبعمق . ان الطبيعة التجديدية للواقعية الاشتراكية تنبع من الكشف الفني لنشاط الجماهير المتزايد ودورها التاريخي .

ولقد وسعت الواقعية الاشتراكية مجال الرؤيـــة الفنية الى مدى كبير جدا موضحة الحقيقية في ضوء جديد وكاشفة عن مصادر الجمال .

وقد عبر غوركي عن ايمانـه بالانسان وبالطبيعـة الانسانية ، واكد فكرة تغيير الشخصية وايقاظ قابلياتها الكامنة من خلال عملية التحول الثوري للحياة . انـه وضح نمو القوى التاريخية التي كتب عليها انجاز التحول الثوري للقطر ، وحقق الحلم الكبير عن روسيا ، والتـي كما قال في روايته « الام » : « ستصبح المع ديمقراطيـة على وجه البسيطة » .

ان الادب الرجعي يتجاهل الجماهير ويصور عامة الشعب والطبقات الواطئة على انها متشائمة وغير واعية. وهو يخلق صورة للشعب على انه جمهرة غامضة لا وجه لها ضعيفة النفس وليس لها مستقبل . ان هذا السلوك المهمل للجماهير سيؤدي الى عقد الخلاف بين الشخصية البارزة وشخصية الفرد المغمور . وفي اعتقاد « مونيير » Monnier ان « الشخصيات الخلاقة الحرة والطبقات الواعية » تتميز عنا « الافراد البسطاء » العديمي الشخصية والذين يكونون ما نسميه بالجماهير .

وفي نفس الوقت الذي ينكر فيـه الادب الروسـي المساواة ويعطي أهمية كبرى للموهبة وتنوع الشخصية والمقدرة فانه لا يحتمل احتقار الناس العاديين ولا ينكر وجود القوى الخلاقة عند الجماهير . وتكمـن جاذبيـة شخصيات غوركي في القوى الخلاقة والموهبة ، وفي حيويتها اللامتناهية . فمثلا نرى ان « فاســيلي بسلايبف » ، الشخصية الخيالية ، كما وصفه غوركي ، يريد ان يذيب الجليد ، ويزرع ويزين الكرة الارضية كلها ، جاعلا الحياة الانسانية جميلة وسعيدة .

ان تحرير الطاقات الخلاقة للجماهير ، هي احدى الافكار الاساسية عند غوركي . وبطله لا يلقي كل اللـوم على الظروف ولا يحاول ان يبرر نواقصه بل يعتبر نفسه مسؤولا شخصيا عن كل ما يحدث .

والناقـد الـروائي الانكليزي « رالـف فوكس » Ralph Fox يذكـر مستشـهدا بتجـربة الواقعيـة الاشتراكية في الادب بان « الانسان الملحمي هـو ذلـك الانسان الذي لا يحدث عنده اي انقسام بين نفسه وبـين محيطه العملي . انه يعيش ويغير الحياة . ان الانسان هو الذي يخلق نفسه . (٥) »

ان البحوث في هذا المذهب الجديد اتبعت طـرقا متعددة . ونجد في روايات السيرة الذاتية ، المسرحيات التي تدور حول بوليخوف Bulychov ودوستيكايين Dostigayev وتاريخ العصر «حياة كلم سامجن» The life of Klim Samgin مدخلا جديدا للحقيقة ، يكون فيه المستقبل كشفا عن الامكانيات الكامنة في الحاضر وفهما كاملا لنشاط الجماهير الثوري .

ويتجه تولستوي في محاولته لتأمل مسير التاريخ ودور الانسان فيه الى « الواقعية الخالدة » وتتضـمن وصفا للعصر على انه المصير الجماعي للبشر . ان رسالة مثل هذا الفن هي سعادة البشرية جمعاء وهدفه ينحصر

في خلق نموذج للانسان وسط العواطف والانفعالات المتوترة (٦) .

قد استطاع مايكوفسكي في بحثه عن اشكال جديدة للشعر الثوري ان يتجاوز الحدود التقليدية للشعر ويجعل من العالم كله موضوعا للتجربة الغنائية .

ان اعماله تمزج بين الاعتراف والموعظة ، والذاتي والعالمي . وقد اصبح كشف الشاعر عن نفسه بصورة غنائية ، تأكيدا لقوى التغيير في الثورة .

وليس من قبيل الصدفة ايضا ان يتأمل كاتب واقعي اشتراكي آخر « هنري باربوس » في روايته « الجحيم » Le feu التناقضات التاريخية العميقة التي كشفت عنها الحرب العالمية الاولى . ان هذه الرواية التي ظهرت في عام ١٩١٦ يعتبرها النقاد الغربيون العمل الاول فيما يسمونه بـ « ادب الجيل الضائع » . لقد سبق باربوس كلا من همنغواي ، ورمارك Remarque وسيلاني Celine وأولدنغتون Oldington فأثار قبلهم اكثر المشاكل معاصرة ، مشكلة الفرد والحرب ، وفردية الانسان ، واللاانسانية المطلقة . وعلينا ان نعترف بان همنغواي قد حلل بعد ذلك مشكلة « الفرد والحرب » بصورة اكثر عمقا وقوة في التعبير ، لكن باربوس قد اثار ايضا مسألة اخرى الا وهي مسألة « الشعب والحرب » . و « الحرب والثورة » .

ان السلسلة المتكاملة من المشاكل التي عالجها الفنان الواقعي الاشتراكي قد اصبحت غير متكاملة او ناقصة في ادب الاتجاهات الاخرى . فمدرسة الجيل الضائع والتي هي فرع من الواقعية النقدية ، تعالج فقط مشكلة « الفرد والحرب » ويعزل الاتجاه التعبيري للمسرح الطليعي مسألة (الجمهور في الحرب والثورة) عن بقية المشاكل الاخرى .

لقد اجبرت الحرب العديد من الفنانين على ان يصبحوا واعين ومدركين لانحطاط اسس التركيب الاجتماعي والسياسي في العالم القديم . ان هذا هو الموضوع الذي عالجه « ياروسلاف هاشك » Jaroslav Hašk وهو فنان ذو احساس اشتراكي نحو العالم . انه كتب واحدا من اعظم الكتب في العصر ، حيث يصف فيه عبثية العالم الذي يشعل حروبا طويلة وخالية من المعنى ، وذلك باستعمال مزيج فريد من الخيالي والملحمي . وفي روايته الواسعة يخلق هاشك معرضا كاملا للنماذج البشرية التي سحقها العبث . وهو يقدم لنا شخصية « شويك » Schweik الخالدة ، العالم الذي ينزلق نحو الدمار والنسيان المطلقين .

وقبل هاشك ، عالج فنانون من اتجاهات اخرى ، مثل « كافكا » Kafka و « بريتون » Briton و « بيكيت » Beckett و « يونسكو » Ionesco وآخرون نفس فكرة العبث ، لكنهم تركوا الفرد وحيدا وسط العبث الشامل في العالم الرأسمالي ، الذي ينحدر فيه الفرد بصورة حكمية ويصبح نفسه مركزا للعبثية والفوضى .

اننا نواجه نفس الوضعية التاريخية : الكاتب الاشتراكي يعطينا حلا فريدا وكاملا لمسألة سلوك الفرد تجاه العالم ، لكن كتاب الاتجاهات الاخرى يعالجون ناحية واحدة فقط .

وبالتأكيد ان هذا لا يعني بان الكلمة الاولى في الوضع الادبي للقرن العشرين ستكون حتما للفنان الاشتراكي . ان كل فنان اصيل يكشف عن شيء جديد . ويأتي تفوق الفنانين الاشتراكيين من كونهم يعطون حلا متكاملا للمشاكل الانسانية التي لا يفعل الادب الحديث اكثر من ان يوضحها بصورة ضيقة ومشوهة .

لقد تم البحث عن هذا الفن الجديد في اساليب الصحافة . ان مؤسسي هذه الاساليب ، جون ريد John Read ، ووليامز رايس Williams Rhys وايغون اروين كش Egon Erwin Kisch وميخائيل كولتزوف Mikail Koltsov ويوليوس فوتشك Julius Fucik ، كانوا يكتبون في الصحف . وبالضبط في مثل هذه المقالات ظهرت عناصر الصحافة والنشاط السياسي كاجزاء مستقلة عن اعمالهم . لقد كانت الصحافة سابقة لكل الاساليب الاخرى في استيعابها للحقيقة المتطورة وتأكيدها الواعي على المبادىء الفنية الجديدة . ولعبت منجزات الصحافة دورا مهما في تطوير الاساليب الملحمية للادب الواقعي الاشتراكي ، وبالاخص في الرواية .

ان تاريخ الواقعية الاشتراكية هو تاريخ البحث عن الاشكال الفنية المناسبة لحرية الخلق . وفي هذا البحث عن الشكل ، لا تمنحنا فكرة « الواقعية اللامحدودة » اية مساعدة ، اذ ان المشكلة هي مشكلة خلق الاشكال الفنية الاكثر جدوى اي تعيين الحدود التي يستطيع الفن ان يتطور ضمنها بقوة وبحرية .

لقد كتب « لوناكارسكي » Lunacharsky بان السمة العامة للادب الجديد هي « اتجاهه الواضح نحو الواقعية الاشتراكية . وبعد خمس سنوات ذكر « فادييف » Fadeyev بان « الاسلوب الفني والثوري الاصيل هو بالدرجة الاولى وصف للواقع في طور النمو ، باتجاهاته الاساسية » .

ان الاصطلاح الجديد « الواقعية الاشتراكية » والذي ظهر كنتيجة لتجارب الكتاب والشعراء والنقاد ، يؤكد على اهتمامهم بحياة الشعب وبالواقع في تطوره الثوري . انه مضاد للتوضيحية المثالية في التبسيط والتي اقرتها « الجمعية الروسية للمؤلفين البروليتاريين » في صيغتها « للمادية الديالكتيكية في الفن » .

لقد جرت محاولات لتوضيح الواقعية الاشتراكية من قبل كتاب اجانب في الثلاثينات . ففي كتاب « الرواية والشعب » The Novel and the People

يناقش رالف فوكس الافاق الجديدة للخلق الفني والمقدرة على معانقة الحياة والمفاهيم الواسعة التي يعرضها الفن الواقعي الاشتراكي ، وفي اعمال الماركسيين الانكليزيين « كرستوفر كوديويل » Christopher Caudwel الذي توفي قبل اوانه في اسبانيا ، و « أ . وست » A. West ، تتم المقابلة بين الادب الاشتراكي والفن البرجوازي ، ومقالات « بيخر » هي محاولة للتلميح بامكانيات جديدة في الشعر التقدمي .

ان مسألة تطور واثراء الفن الواقعي الاشتراكي ما تزال تحتاج الى البحث الوافي . ولم يشرع بنشر الكتب التي تستعرض تطور الادب الواقعي الاشتراكي في اقطار العالم الراسمالي والاقطار الاشتراكية الا منذ بضع سنين. ولا توجد حتى الان اعمال تدرس التجربة الفنية الجماعية ضمن ظروف امة معينة ، او تدرس مراحل تقدم الفن الاشتراكي ، او النواحي الجديدة التي ظهرت في ظروف تاريخية معينة في اقطار مختلفة ، ولا العلاقات بين الاكتشافات الفنية للثقافات القومية المختلفة .

لقد ساعد كل من وحدة الكفاح الثوري للتراث القومي واقتراب الصفوف الشعبية حول المثال الديمقراطي للاشتراكية ، وتأكيد النشاط السياسي والمسؤولية الجماعية ، في خلق ادب المقاومة Risistance literature الذي يربط بأسماء يوليوس فوتشيك، نيكولافابتزاروف Nikola Vaptsarov جوهانس بيخر Johannes Becher برتولد بريخت ، آناسيكرز Anna Seghers وبول ايلوار Paul Eluard .

وفي داخل نظام العالم الاشتراكي دخل تطور الواقعية الاشتراكية مرحلة جديدة واحتضن عددا من الاقطار ويرتبط تكون الواقعية الاشتراكية ارتباطا وثيقا بالعمليات التاريخية ــ القومية وما هو جديد في الادب هو ظاهرة قومية عضوية لها جذورها في حياة الشعب مكملة لتراث الثقافة الديمقراطية .

ان الاداب القومية قد تكون شابة او قديمة ، وقد تختلف كل من الطرق التي سلكتها نحو الواقعية الاشتراكية ، ومستوى تطورها اختلافا كبيرا ، وكل هذا يتطلب الاهتمام الدقيق بظروفها التاريخية . فعلى سبيل المثال ، يحدثنا طلاب الادب الاوكراني ، عن الاهمية الكبيرة، للتراث ، الثوري الرومانسي عند كل من ، شيفجنكو Shevchinco ، فرانكو ، ليزيا اوكرانيكا ، في تطور الادب الاشتراكي الاوكراني ، وقد انجذب كل من الشعراء ريلسكي Rylsky دوفشنكو Dovzkenko ريانوفسكي Yanovsky وكذلك الكتاب المعاصرون مثل جونكور Gonchor وستيلماغ Stelmakh الى فن الشعر الرومانسي وتحمسوا للشعر الغنائي اللامحدود ، والعاطفية السامية .

ان كل شعب يسهم بدوره في المزيج المتعدد الالوان للادب السوفيتي المتعدد اللغات والذي يلتحم بواسطة التقارب الباطني للثقافات الاشتراكية .

وتحاول الايديولوجية البرجوازية ان تفرض نظاما معينا على الفن ، ولهذا الغرض ، فقد تم خلق اساس نظري ، فاعتبرت الخاصيات القومية وجها من وجوه الآداب الصغيرة فقط .

وكذلك فقد اصبح انعدام الخاصية القومية ووجود التيار الكوزموبوليتي (العالمي) مع انعدام الصلة بين الشكل والمضمون كلها هي اصبحت مقياس الفن الحديث. وان بطل مثل هذا الادب هو الشخصية بصورة عامة (الانسان المتكامل) .

وخلال نصف القرن الماضي ازيل المفهوم القومي للفن الحديث . وقد تبلور نمط من الفن « امريكي ــ أوربي » ذابت فيه كل الصفات القومية المحددة للثقافات الفرنسية والانكليزية والالمانية والامريكية . وقد التحق بصفوف الادب ، ادباء مثل الكاتبين الانجلو ــ اميركيين « اليوت » و « پاوند » والكاتب الفرانكو ــ بريطاني ، « بكيت » الذين لم يبد لهم وجود اي فارق اساسي بين الثقافات القومية لشعوب الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا .

وفي نفس الوقت يعطينا الكتاب الاشتراكيون الواقعيون « شولوخوف وبريخت وهاشك وايلوار » تجسيدا عميقا وقويا ، لثراء الشخصية القومية وان هذا التجسيد هو شرط جوهري من شروطها (الشخصية) من دون ان يناقض الروح الاهمية لفنهم .

ان ظهور وتبلور الواقعية الاشتراكية المرتبطين بالاشكال الخاصة للكفاح التحرري الذي تتصف به كل الشعوب قد عبرا عن حاجة قومية عميقة ، ولهذا السبب بالذات ، فان تكوين هذا الاسلوب الجديد ، قد حدث بطرق مختلفة وفي اقطار مختلفة .

وينبع فن « مارتن اندرسن » Martin Andarson من تجربة حركة العمال الاسكندنافيين والخط الاجتماعي الحاد لتطور الادب الاسكندنافي في نهاية القرن التاسع عشر .

وقد ظهرت رواية باربيس « الجحيم » نتيجة لمذابح الحرب العالمية الاولى واحتوت على عظمة التراث النقدي والانساني للواقعية الفرنسية .

اما جون ريد فقد كتب « عشرة ايام هزت العالم » مباشرة بعد احداث ثورة اكتوبر العظيمة ، وتحت تأثيرها. لكن الاسلوب الذي استخدمه جون ريد ، وهو كاتب واقعي اشتراكي ، قد تبلور على ارض وطنه (اميركا) . وقد جاء جون ريد الى روسيا بعد ان انتهى من مدرسة الحركة العمالية في الولايات المتحدة وبعد ان اشترك في الثورة المكسيكية التي خصص لها كتابه العظيم «المكسيك الثائرة » (١٩١٤) .

ان فكرة العدمية موجهة ضد التراث الثقافي للشعوب وبالدرجة الاولى ضد الواقعية ، التي افترضت العدمية

بانها مفصولة كليا عن الحياة المعاصرة وبالتالي فانهاتمثل الواقعية بالشكل القديم على اساس الاشكال القومية . وان انكار الصفة القومية للادب يؤدي ايضا الى عـــدم التمييز التام بين الاكتشافات الفنية .

ان الاكتشافات الفنية التي تقوم في ادب فني معين هي أيضا اكتشافات فنية بالنسبة للاداب الاخرى ، وهذه الاداب لا تكتفي بتحويل الاكتشاف الفني الــى وطنهـــا فحسب ، ولكنها تكشف عن نواح جديدة فيه على ضوء ظروفها القومية مستفيدة بذلك مما قد انجز ، ومفيدة بدورها الاداب الاخرى .

وفقط في مجموع هذه النواحي والعلاقات المختلفة يمكن انجاز الكشف عن الحقيقة بكل ثرائها وتعدد جوانبها وتعقيدها . وبدون هذه التجربة الجماعية لا يمكن ادراك الحالة المعاصرة للفن الواقعي الاشتراكي .

وتلقى اهمية كبيرة في بناء الفن الواقعي الاشتراكي على العلاقات الثقافية العالمية وبالاخص العلاقات الادبية . ان الطبيعة الجديدة لمثل هذه الصلات قد توضحت في مرحلة مبكرة وذلك في بناء الادب الاشتراكي . ولقد جاب الادب البروليتاري انتباه ماركس وانجلز اللذين اكدا على الحاجة لتعريف القراء بمنجزات الادب الاشتراكي في اقطار مختلفة . ولقد جعلا ضمن هذه المنجزات مثلا ، شعر الجارتيين Chartists واعمال الشعراء الثوريين : فريلي كراث Freiligrath ، ويرث Weerth وجونســــن Johnson ، ودوبون Dupont . ولقـــد اكد ماركس وانجلز مرارا على الاستفادة من التجـــارب الفنية لكل الشعوب وذلك لفرق تطوير الاتجاه الاشتراكي في الاداب القومية .

وكتب لينين في ١٩١٨ خلال فتـــرة الثـــورات البروليتارية : « ان عمال العالم جميعا يبنون الان ثقافتهم العالمية الخاصة التي كان المدافعون عن الحمية واعـــداء القمع يحضرون لها منذ زمن طويل » (٧) .

ان بناء وتطوير الواقعية الاشتراكية هي عملية ذات معنى عالمي يجب ان تدرس كمرحلة جديدة في تطور الوعي الثـــوري .

وفي سنين ما بعد الحرب ، حدث تطور مستمر للعلاقات بين الاداب والاقطار التي تسير على درب الاشتراكية . ان التطور الاشتراكي يسهل عملية التغييرات العميقة في الاتجاهات الاساسية للخلق الادبي . ولقد لاحظ هذا العديد من الادباء والمنظرين الغـــربيين في تقييمهم للوضع الادبي المتطور .

ان تراث لينين يكون مصدرا عميقا لفهم ذلك الانسان الذي اصبح بطل الادب الواقعي الاشتراكي . ومكانه في التاريخ . ففي اعمال لينين نرى مصير الانسان الــذي يعاني ويفكر ويصمد وينمو وبعد ان رباه الحزب فهـــو يحول نفسه ويجد الطريق الى الاشتراكية ثم يصبح معمار المجتمع الجديد .

هذا وقد اكد لينين على القوة الخلاقة للجماهير « ان الراسمالية خنقت وقمعت وقتلت كنزا من المواهب عند العمال والمزارعين . وقد افنيت تلك المواهب تحت عبء القمع ، والحاجة والفقر ، والمذلة . انه لمن واجبنا الان ان نستخرج هذه المواهب ونستخدمها » (٨) .

ولقد فند لينين باستمرار الافتراض البرجوازي بان الاشتراكية تساوي كل الناس حارمة اياهم من شخصياتهم المتفردة . وفي مقالته (كيف تنظم المنافسة) يذكر لينين بان الاشتراكية هي التي توجد امكانية « سحب اغلبية العاملين الى مجال العمل حيث يستطيعون ان يظهروا قابلياتهم ويطوروها ويكشفوا عن تلك المواهب الوافرة عند الناس الذين سحقتهم الرأسماليـة وخنقتهم بالالاف والملايين » (٨) .

---

(١) لينين : المؤلفات الكاملة . جزء ٣٥ ص ١٨٤ .

(٢) الكساندر بلوك ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الخامس ص ١٠٣ .

(٣) المصدر السابق الجزء السابع ص ١٣١ .

(٤) المصدر السابق الجزء السادس ص ٩٢ .

(٥) رالف فوكس : الرواية والشعب ص ٨٧ .

(٦) ليو تولستوي : المؤلفات الكاملة . الجزء ١٣ ص ٢٨٦ .

(٧) لينين : الاعمال الكاملة . الجزء ١٩ ص ٩٢ .

(٨) لينين : الاعمال الكاملة . الجزء ٢٦ ص ٤٠٤ .

ايفلين

رياض

قصة قصيرة للكاتب الأيرلندي

جيمس جويس

ترجمة - ناجية غافل مراني .

جلست قرب النافذة وهي متعبة تراقب المساء يغزو المنطقة ، وكان رأسها منحنيا على ستائر النافذة ورائحة القماش المترب تملأ منخريها ، وصادف أن مرّ احدهم ، انه الرجل الساكن في نهاية الشارع ، مرّ عائدا الى بيته ، هاهي تسمع اقدامه وهي تضرب الرصيف المبلط تحت النافذة وتقرع الممر الرمادي امام البيت الاحمر الجديد .

هذا البيت الجديد كان يوما ما ساحة لعب اعتادوا ان يلعبوا فيها مع الاطفال الآخرين ، ثم جاء رجل من بلفاست ، فأشترى الارض وبنى عليها بيوتا ليست كمثل بيوتهم السمر الصغيرة، انها بيوت لامعةالحجارة ، مشرقة السقوف ، وقد اعتاد اطفال المنطقة كما اعتادت هي واخوتها اللعب في تلك الساحة ، الا ان (ايرنست) لم يكن ليلعب معهم لانه كان كبيرا ، وكان ابوها قد اعتاد ان يطردهم من الساحة بعصاه الشائكة السوداء ولكن (كيوغ) الصغير كان يحذرهم في الوقت المناسب حين يرى اباها قادما .

يتراءى لها الان انهم كانوا سعداء اذ لم يكن ابوها سيئا جداً حينذاك ، وان امها كانت على قيد الحياة

لقد مضى وقت طويل على ذلك هي واخوتها قد كبروا ، وامها قد ماتت ، آباء ماتوا وآخرون عادوا مع اولادهم الى انكلترا ، لقد تغير كل شيء ، وانها لعازمة على الرحيل كالآخرين ، عازمة على ترك البيت ..

البيت ! تطلعت حول الغرفة ملامسة بفكرها جميع الاشياء التي الفتها والتي اعتادت ان تمسح عنها التراب مرة فى الاسبوع متعجبة من اين يأتي كل ذلك الغبار ! من المحتمل انها لن ترى مرة أخرى تلك الاشياء التي الفتها والتي ما كانت لتحلم أن ستفترق عنها ، ورغم مرور تلك السنين فأنها لم تكن بعد قد اكتشفت اسم الكاهن الذي علقت صورته الصفراء فوق الارغن المكسور بجانب الطبعات الملونة من الاوعية التيعملت للقديسة (ماركريتالاكوكيو) . لقد كان هذا الكاهن زميل ابيها فى المدرسة ، وقد اعتاد ابوها ان يقول كلما أرى الزائرين صورته « انه في ملبورن الآن » لقد صممت على ان تذهب ، ان تغادر بيتها ، أمن الحكمة ذلك ؟ حاولت ان تزن جوانب السؤال ، في بيتها تجد الطعام والمأوى ، وفيه كل هؤلاء الذين عرفتهم طيلة حياتها ، فهي مضطرة لبذل ما في وسعها من جهد سواء فى البيت ام فى المخازن ، مالذي سيقال عنها في المخازن حين يكتشفون انها قد هربت مع رجل ؟ أيقولون انها رعناء ؟ ربما . وسيحتل مكانها آخرون عن طريق الاعلانات . فالانسة (كافان) ستكون مسرورة حقا لانها كانت جدية معها دائما وخاصة امام الغرباء .

ـ مس هل ، ألا ترين السيدات المنتظرات ؟

ـ « كوني نشيطة ، مس هل ، رجاء » .

انها لن تذرف الدموع الغزيرة لمفارقة عملها في المخازن ، ففي بيتها الجديد ، وفي بلد لا تعرفه ستكون

الاحوال غير تلك التي عرفتها ، ستكون متزوجة ــ هي «ايفلين» وسيعاملها الناس باحترام لا كما كانت امها تعامل. عمرها الان قد جاوز التسع عشرة سنة ولا تزال تشعر بالخوف من ثورة ابيها . لقد عرفت ان هذا هو سبب تبلبلها الان ، فحينما كانوا صغارا لم يكن ابوها يقسو عليها كما كان يفعل مع أخويها (هاري) و (ايرنست) لانها بنت ، ولكنه في المدة الاخيرة بدأ يهددها قائلا لها انّ تصّرفه ذاك معها لم يكن الا من أجل امها ، أما الان فليس لها من يحميها . « فايرنست » قد مات ، و (هاري) الذي يشتغل بزخرفة الكنائس غائب في مكان ما في القطر ، ثم هناك المشاحنات المتكررة بسبب الدراهم كل ليلة سبت قد بدأت تجهدها بصورة لا تطاق .

انها تعطي كل اجورها دائما ــ سبعة شلنات ــ وهاري يرسل ما يستطيع ، ولكنّ المشكلة تكمن في صعوبة الحصول على شلن واحد من ابيها ، الذي كان يقول دائما : انها اعتادت ان تبذر الدراهم ، وانها بلا دماغ وانه لن يفرط بتعبه ليرمى في الطرقات ، ويقول كثيرا وكثيرا مثل هذا الكلام ، وقد اعتاد ان يكون سيئا جدا ليلة كل سبت ، واخيرا يعطيها الدراهم سائلا اياها ان كانت عازمة على شراء غداء يوم الاحد ، حينئذ تهرع مسرعة لتبتاع ما تريد ، ممسكة كيسها الجلدي الاسود بقوة وهي تشق طريقها وسط الزحام ، فتعود مثقلة بالمشتريات .

انها تعمل بمشقة وجهد لتحافظ على البيت متماسكا ولترى الطفلين الصغيرين اللذين بقيا تحت رحمة مسؤوليتها يذهبان الى المدرسة بانتظام ويأكلان وجبات طعامهما بأنتظام انه لعمل شاق ــ حياة شاقة . اما الان وهي على وشك الرحيل فلم تعد تشعر بانها حياة غير مرغوب فيها تماماً .

أنها على وشك حياة جديدة مع فرانك لانه رجل بكل ما في هذه الكلمة من معان : انه لطيف ، شهم ، صريح وقد عزمت على الفرار معه على السفينة المغادرة ليلا لتكون زوجته وتعيش معه في بوينس آيرس حيث بيته هناك بانتظارها ، فهي تتذكر جيدا لقاءها معه للمرة الاولى كأن مستأجرا فى بيت على الشارع الرئيسي ،وكانت تزور ساكني ذلك البيت ، يبدو ذلك وكأنه قد حدث منذ اسابيع قليلة ، كان واقفا على بوابة البيت ، فقبعته مدفوعة الى الخلف وشعره قد تهدل على جبينه البرونزي، حينذاك تعارفا ، واعتاد ان يراها خارج المخازن كل مساء فيأتي بها الى بيتها ، ومرة رافقته الى المسرح لمشاهدة (الفتاة البوهيمية) فشعرت بالزهو لجلوسها معه في مكان



غير عادي ، وكان مغرما بالموسيقى فغنى لها قليلا ،

وقد عرف الناس انهما متحابان ، وعندما غنى عن الفتاة التي تحب بحارا شعرت بارتباك لذيذ اول الامر ، كان شيئا مثيرا ان يكون لها صديق ، ثم بدات تميل اليه، ثم اخذ يقص عليها بعض القصص عن الاقطار النائية وكيف بدأ حياته كصبي يشتغل لقاء باون واحد في الشهر على ظهر سفينة ذاهبة الى كندا ، واخبرها باسماء السفن وحدثها عن مختلف المهن التي تعاطاها على ظهورها، وكيف ابحر خلال مضيق ماجلان ، ولديه قصص مرعبة عن الاقوام الذين شاهدهم ، واخذ يحدثها عن مرضه في بوينس ايرس وكيف عبر الى الوطن القديم في اجازة . ومهما يكن من شيء فأن اباها قد اطلع على ما بينهما من علاقة فحرّم عليها ، قول اي شيء له . اذ قال لها مرة : « اني اعرف هؤلاء الاولاد ، البحارة » .

وفي احد الايام تخاصم مع فرانك فاخذت تقابله سرا.

لقد خيم المساء على المنطقة ، وبياض الرسالتين اللتين في حجرها بدا غير واضح ، احداهما (لهاري) والاخرى لابيها ، فايرنست كان اخاها المفضل ولكنها تحب هاري ايضا ، وقد لاحظت في الآونة الاخيرة ان اباها بدا يشيخ وانه سوف يفتقدها ، فكان عليه ان يكون لطيفا معها جدا ، وقد حدث هذا فعلا ولكن قبل مدة ليست طويلة ، فعندما مرضت يوما قرأ لها قصة عن الاشباح وسخّن لها بعض الخبز على النار ، ومرة قبل وفاة والدتهم قاموا كلهم بنزهة الى تل هون وكيف ان اباها قد لبس قبعة امها ليضحك الصغار .

كان الوقت يمر سريعا وهي جالسة قرب النافذة وقد امالت راسها على الستائر لتشم رائحة القماش المترب ، فسمعت صوت ارغن في الطريق ، انها تعرف ذلك النغم ، عجيب ان تسمع هذا النغم في هذا المساء بالذات ، هذا النغم اخذ يذكرها بالعهد الذي قطعته لامها بأن تعمل ، ما في وسعها لتحفظ البيت متماسكا اطول مدة ممكنة ، فتذكرت الليلة الاخيرة لمرض امها . لقد كانت الغرفة المظلمة القريبة في الجانب الثاني من الردهة حين سمعت لحنا ايطاليا حزينا ، وقد امروا لاعب الارغن بالابتعاد بعد ان اعطوه ستة بنسات ، وتذكرت حين عاد ابوها مترنحا الى غرفة امها المريضة قائلا : الايطاليون اللعناء ! عادوا الى هنا : وغرقت في بحر من التفكير ، وطيف حياة امها ، ذلك الطيف المسكين الجاثم على صميم وجودها ، طيف حياة مليئة بالتضحيات العادية المنتهية الى نوع من الخبل فأخذتها رعدة وهي تسمع مرة ومرة صوت امها يلّح عليها بجنون .

فوقفت بدافع مفاجيء من الخوف : أتفرّ ، يجب أن تفر ، سينقذها فرانك ، وربما سيمنحها حياة ملأى بالحب ، فلماذا يتحتم عليها ان تكون شقية ؟ انها تملك الحق بالسعادة ، سيأخذها فرانك بين ذراعيه ، سيطويها بين ذراعيه وانه سوف ينقذها .

وقفت بين الجموع المائجة في المحطة في (نورت هول)، فمسك يدها فادركت انه يتحدث اليها مرددا شيئا ما حول سفرهما ، كانت المحطة ملأى بالجنود الذين يحملون حقائبهم الداكنة ، ومن خلال ابواب السفينة استطاعت ان تلمح صارية السفينة السوداء الراسية قرب جدار الميناء بكواها المضيئة ، لم تجب بشيء وشعرت ان خديها شاحبان وباردان وفي حيرة يائسة صلت الى الله ليرشدها ويهديها الى ما يجب ان تعمل .

وبعد قليل صفرت السفينة صفرة طويلة نائحة في الضباب ، فأخذت تراودها بعض الافكار ان هي ذهبت فستكون غدا في البحر مع فرانك متجهة الى بوينس آيرس لانه قد حجز لعبورهما ، أيمكن ان تنسحب بعد كل ما عمله لاجلها ؟ شعرت بغثيان وهي تحرك شفتيها بصلاة حارة .

وكأن ناقوسا بدأ يرن في قلبها حين شعرت به ممسكا يديها — « تعالي — ! » كل بحور الدنيا تضاربت حول عنقها ، كان يجرها الى تلك البحار ، لسوف يغرقها . وقبضت بكلتا يديها على السور الحديدي .

— « تعالي — » :

لا ، لا ، انه المستحيل ، وقبضت على حديد السياج بكلتا يديها بجنون واطلقت صرخة اسى بين .

— ايفلين : ايفلين !

امسك بها ودعاها لتتبعه . صرخوا به أن اصعد ، واستمر يناديها ولكنها واجهته بوجه شاحب ، جامد ، كحيوان مغلوب على امره وعيناها لم تعبرا له عن حب ، او وداع ، او معرفة .

تداعيات صبي معرّض للريح ..

علي جعفر العلاق

من نوافذه الخمس تومىء لي وحشة ،
تتفتح في شفتي اظافرها ..
شجرا ،
« عل راوة تفرش اشجارها الهمجيه
شجرا في الظهيرة ،
او شجرا في العشيه ..
تتفتح في انحجر البدوي سريرا ،
وتفتح بابا ، وتفتح ، تفتح ..
نافذة .. »

* * *

ثم قال اقترب ، فالحصى ..
غسلته الظهيرة ، كان الصبي المعرض
للريح ، يهبط في وحشة الكرخ ، منحنيا ،
« كان شباكها خشبا ،
مالحا ، والفوانيس متربة ،
كنت ارسم بين الحصى
فرسا ، ومياها صقيله .. »
وتناءى ..
انحنى ..
لم يكن للطيور النحيله
مخبأ ، او طريق الى وجهه ..

* * *

وطن ، شاحب ، يستريح وراء نوافذه
ومياه النخيل ، تحاصر ذاكرتي
تتقافز في رئتي الخيول ، المسنة ،
والبرد يترك اقفاله ، اليابسات ، على شفتي ..

* * *

يقف الصيف ما بين راوة والكرخ منكسرا ،
ايها اليابس ، المتشبث بالماء ، تصعد في
حزنك الخشن صفصافة ، والحصى
بين عينيك مقبرة ، تتوهج ، تذبل ،
والصيف يرسل للماء حراسه اليابسين ..

* * *

فقدت ماءها امرأة ،
قبل ان تنحني بين قمصانها ،
عشبة الفرح الدموي ، واعشب بيني
وبين شبابيكها الدمع ..
كان الصبي ، المعرض للريح ، يحلم
في ورق الهجر ، حيث الليالي ، الكبيرة
تغلق ابوابها ..
« احرقت ثوبها البارد ، احتضنت
حطب العمر ، فابتل عشب العشيه
واستحال الممر الى الباب ..
مئذنة ،
والسرير الفسيح ،
ارانب ساخنة ،
في البراري الشهيه .. »

* * *

يهبط الآن ،
والريح تعبث في نومه الخشن ،
كانت بساتين احبابه تنحني ،
والعصافير تفقد الوانها ،
في الظهيره ..
وتمد اظافرها شجرا ،
كنت اهبط ،
والريح تهبط ،
حيث السماء الصغيره ،
تختفي فجاة ..

خواطر عابر سبيل

رباعي

صبحي الأسعد

١ ـ النهر يجف ،
وهذي الاشجار العطشى
تشرب من حزن المأسورين
في زمن صار الحزن عناقيدا ،
تتدلى كالاغصان
والحب جريمه !

فكرت ... وكنت اطوف على ضفتي جدول
ومعي قلبي الغارق في بحر الاحزان
هذي الاسلاك الممتدة حتى باب مدينتنا
تشطر قلبي نصفين
نصف يقطر دم
والنصف الآخر خلف الاسلاك

٢ ـ شجر وخيال قمر
وفتى فوق رصيف الشارع يمشي ...
يتبع خطوات الناس المسرورين
يحلم بالورد ، وبالحب ، وبالزيتون
يعبر من قدام الاسواق
ويغيب بداخل هذي الزحمة !
يحلم وكأن العالم خيمه !

. . . .

٣ ـ العمر ثوان ...
وتغيب الجثة في الاعماق
يبقى اسم الله
محفورا في الاحجار
في ذاكرة الاطفال

٤ ـ حين رحلنا ، للشرق وللغرب
وفتحنا أبواب العالم ، صادقنا الارض
في غمضة عين
نحمل أنباء الزمن القادم

المصيدة

زهير الشايب

عندما وضع القلم من يده ، كان شريط الاشعة اللامع قد تحول ـ كما لو كان ذلك قد تم فجأة ـ الى مستطيل كبير ، يمتد من منتصف ارض الحجرة لينكسر خلفه مرتقيا جزءا كبيرا من الحائط المواجه للنافذة، ولاح قرص الشمس ضئيلا تتوهج منه اشعة كثيفة حارقة .. ذلك يعني ان الساعة الآن تقترب من الواحدة، واكدت ساعة يده ما لم يكن فى حاجة لتأكيد ، وتأمل حركة عقرب الثواني التي لا تتوقف ـ وكأن ذلك اكتشاف . وتتبع حركة العقرب حتى اكمل دورة كاملة ، ثم دورة ثانية وشرع في الثالثة .. متحرك ابدا بقدر ما هو ثابت قرص الشمس كطاقة من جهنم .. فتح ياقة قميصه عن آخرها وابعدها من قفاه ، هوى بيده ، ثم تذكر المروحة المدلاة من سقف الحجرة ، نظر اليها ووجد ما يشغله .. وعلى المروحة كانت تقف عين اخرى لكن حركة المروحة ليست هي التي تشغلها .. بل لعلها لم تكن ترى المروحة على الاطلاق ، فالسؤال المطروح لم يجد جوابا شافيا، وأني له أن يعرف ان كيف ومتى حدث هذا الجرح في رسغه الشمال .. هل حدث ذلك عندما فتح الدولاب الصاج المواجه له . لكن ذلك كان أمس ، أم تراه كان اليوم ؟ .. وانتقلت نظراته من حيث كانت في الفراغ لتستقر على الدولاب الصاج ، لكن الدولاب ظل مغلقا ..

وعبثا يحاول زميل ثالث ان يتذكر مرة غير فيها هذا الدلاوب مكانه منذ عشر سنوات .. كل معالم الحجرة حيث هي، الدواليب . المكاتب . السجلات . القمامة . المروحة المدلاة من السقف والتي لا تزال عليها عبارة « الحكومة الملكية العصرية » . كان لابد ان يغيروها هذه الكلمة . وكأنما يدرك لأول مرة تلك البديهية : ان شيئا فى الحجرة لم يغير مكانه لأن احدا لم يحركه . اكتشاف جديد ، وعاد الزميل الرابع الى عمله بعد دردشة قصيرة مع زميل مرح لينهي آخر مكاتبةلديه ـ وتحرر هذا لسيادتكم ومعهالملف المطلوب . وعندما ألقى بالقلم متشهدا سقطت بعض الاوراق . في تكاسل قام ليجمعها . وعلى الضجة استيقظ زميل نائم . كان معتمدا رأسه بكفه وأنقذته الحركة من شجار كاد ينشب بينه وبين زوجته من اجل المصاريف وضجة الاولاد . فرك عينيه واستوثق أين هو ثم بدأ يرتب مكاتباته التي حدثت المعجزة وانهاها ، لكن نفس الحركة التي ايقظته جعلت زميلا آخر يبعد عن وجهه جريدة الصباح حيث كان « يراجع » صفحة الوفيات وتعجب من الدنيا ، ومن نهايتنا . ذلك الملف الذي سقط «ووطأه الزميل » بلا قصد والتقطه في أهمال هو كل ما تبقى من واحد مثلنا أو أكبر . كان يوما « ملء السمع والبصر» والآن .. ان ضاعت هذهالوريقات من ذا يستطيع ان يبرهن أن هذا الرجل كان ذات يوم ..

ـ وحـدوه

تنبهت الانظار والتفتت نحو زميلهم المرح وارتفعت همهمة تشهد بألا اله الا الله ، وقبل ان يتموا الشهادة سمع سؤال عجيب

ـ في اي يوم نحن يارجال ؟

ـ نحن .. اليوم .. الاثنين .

ـ ابدا . الثلاثاء .

ـ ياعم ـ السبت . امس كان الجمعة .

ـ الجمعة : يامسـطول . امس كانت أجازة مولد النبي .

اذن فاليوم الثلاثاء كمـا قال

واكدت النتيجة صحة « الراي » . دارت بعض التعليقات المناسبة فأستيقظ النؤم وعاد الزميل الذي يعجب من حركة الساعة التي لا تكف ، ينظر للمروحة التي تدور ، وبدأ الزميل الذي كان يتشاجر مع زوجته في الحلم يبذل محاولات لتحريك ساقه ليفكها من شلل « التنميل » . وعندما راى زميل فى اقصى الحجرة زميله الاول ينظر في ساعته جرى على لسانه السؤال

ـ الساعة كم ؟

ـ .. واحدة وخمس وثلاثون .

ـ بالضبط ؟

ـ اطمئن . لن تفوتك الطائرة

ضحكة عالية رنانة . م ؟ وعثر فجاة على التشبيه الذي ظل يبحث عنه من زمن . مستطيل الاشعة هـذا اشبه ما يكون بمستطيل من البوية البيضاء اللزجـة . وعندما اخبر جاره بالتشبيه المبتكر ، ابدى الثاني عجبه

ـ تصـور . باقي أقل من ساعة وتخرج ؟

ـ بالطبـع .

ـ بماذا تؤمن ؟ في الصباح يخيل لي أن الزمن لا يتحرك ، وبعد الظهر اظنه يجري .

ـ مشـغول اليـوم ؟

ـ لا . هذا شعوري كل يوم . واقول لك السبب. في الصباح أكـون ..

وانصرف زميل كان شغله الحوار وهز رأسـه . بعد أقل من سـاعة ستخرج . وعلى المحطة ـ في هـذا الحـر الخانق ـ تتكدس الى أن تجود علينا مؤسسة النقل بأتوبيس نحشر فيه كالسردين في العلب . وفي الصبـاح كاد يتشاجر ، وهـو دائما هكـذا ، في الاتوبيس غيره في العمل . في الشارع . في اي مكان في الدنيا .. اعصابنـا تلفت باناس ، أما لرحلة العذاب هذه من آر ؟ لا امـل ولا حل في يده ولا في يد زميله الدائم الشجار مع زوجته سيعود هـو الاخر ليجدها فى الانتظار . مستريحة على عجيزتها طول النهار ، وما ان آتي حتى تطلـق لسانهـا الحبيس وتذيع اخبار الشارع والحارة والعمارة وتخوض فى الخلاف بين روسيا والصين وتسأل عن حال رواد الفضاء وسعر القرنطيط وماذا سيفعل مع الناظرة التي ضربت البنت و.. و.. وعليه أن يسترضيها ،

ومع الطعام يزدرد شكاواها فان أبدى شيئا مـن الضجر .. لانريد أن نكرر حكاية يوم الجمعة الماضى..

ـ واكثر ما يضـايق هم الضيوف .. السـادة البلديات ..

انصت للحديث الدائر واندمج فيه

ـ وحياتك لو سمحت .. « عاوزين » نزور الحسين والفاتحة بالمرة للسيدة .. وابن عمة خالة خالك تعبان وفي الدمرداش .. وكلما تنفق كلما ظنوا انك مليونير ..

ـ كأن الحكاية ناقصة .

ـ غلب بعيد عنك .

واكتشف قارىء صحيفة الوفيات أن ليست الوحدة فقط هى العذاب ، فمضايقات الناس لك لا تقل عنهـا عذابا . سرى عن نفسه بذلك مرات ، لكن ، ما ان كانت تغلق عليه حجرته ويظل وحيدا بين اربعة جدران ..

ـ مستحيل . لا يمكن . لا يمكن !

ـ خير . خيريا طلبة

ـ لايمكن . مستحيل . الله ؟

ـ مالك يابني ؟ مالك ياطلبه ؟

ـ المستند ! المستند ! كان هنا .. حالا ..

ـ على مهلك . ابحث بهدوء .

فتح الدرج . اغلق الدرج . بعثر الاوراق . رتب الاوراق . لا يمكن . مستحيل . كان معه . هنا ؟ لا . ولا هنا . اذن فأين ؟ اين هو ؟ قاموا معه . رفعوا الاوراق . فراوا الدفاتر . واحد يفتش في سلة المهملات . آخر ينظر من الشباك . فتشت الجيوب . تحت المكاتب . فـوق الدواليب .

ـ الساعة اثنين ونصف . لن تخرجوا ؟

كانت المروحة قد توقفت ومال قليلا قرص الشمس لكن مستطيل الاشعة ظل لزجا

ـ لم تجـده ؟

ـ والعمل ؟

ـ كان في يدى . هنا . استغفرالله .

ـ اذن ؟

ـ ننتظر حتى غد .

ـ والصباح رباح .

وبرغم كل شيء كان لابد من مغادرة المكتب ..

على المحطة وقف ينتظر الاتوبيس وذاكرته تعمـل أين تراه ضاع ؟ وهل حقا ضاع ؟ لايذكر مكانا لم يبحث

فيه . وامتدت يده تتحسس جيوبه ،وملابسه . . لا فائدة.

— عن اذنك ياطلبه .

وجرى الزميل من جانبه . كان يحادثه ؟ . . لايعرف سوى انهم جميعا تركوه وان لم يعد على المحطة سواه . أحسن . يستطيع ان يتدبر أمره فى هدوء . لكن لا داعي لان « نقدم » الشر . . وخلف المحطة حديقة خضراء . انتهى الجنايني من تنظيفها وبرشها الان بالماء ، ولرذاذالماء فى أغسطس ملمس رطيب ، وفي الحديقة كراس رخامية وجريدة الصباح لم يقراها بعد ، فلو جلس على هذا المقعد وقرا الصحيفة في هذا الهدوء حتى تتحسن المواصلات. . ليس فقط من أجل ذلك . لا يذكر انه جلس في هـذه الحديقة ابدا ، ودغدغت وجهه نسمة من رذاذ الماء . . لم يتجول مطلقا بهذه المنطقة . وأمر مخجل الا يعرفاسم ذلك المسجد الذى يمر من امامه منذ عشر سنوات . ليس مسجدا واحدا . ثمه خمسة مساجد ، ومن بعد يلوح السادس والسابع . . لم يزر واحدا منها . . لكن اين تراه هذا المستند اللعين قد ذهب ؟ مسئولية ولا بد . اهمال. مع انهم جميعا يفعلون ذلك ، يتركون الاوراق على المكاتب ومرات كثيرة طيرها الهواء . . واصحاب المصالح ؟ . . مستند صغير . ورقة ضئيلة تترتب عليها حقوق ويدحض بها اتهام . . وفتح الجريدة . قرأها ورقة ورقة . هزها ونظر حواليه رغم ان شيئا لم يتطاير . وجاء الاتوبيس . لم يكن مزدحما . وعندما ركب تهيأت سيدة للنزول . جلس ، وتتوارى معالم المنطقة الاثرية وتسأل سيدة عن قيسون . لم يذهب الى هناك مطلقا . وحيث نزلت كان بائع بطيخ . بطيخ بالجبن ثم كوبة شاى بالنعناع ، انسب طعام في مثل هذا الحر . ووجد طفلا واقفا امامه ، افسح له مكانا واجلسه . كشريف ابنه ، ووجد يده تكاد تعبث بشعر الطفل . ياشريف ، وينظراليه شريف بنظرةمعاتبة. ضربتني امس بلا سبب . . كنت أريد أن انام ، . . وانا كنت ألعب ، ان لم العب معك فمع من ؟ نعم مع من ؟ من له سواك ؟ قد تموت وتتركه صغيرا . . يتيما يزجره العم ويتنصل من قرابته الخال . . ومع ذلك فالموت اهون ، وخير له ان يكون يتيما من أن يكون ابنا لمختلس . وانـا مختلس؟ نعم ، هذا المستند يا استاذ طلبة مستند هام ، بضياعه ضاعت اموال الدولة ، وافلت مذنب من العقاب. وقد يدان في الامر برىء . . ولا بد انك قبضت الثمن . . وعلت ضحكة ، وبرغم كل شيء كانت النكات والحكايات المرحة تروى حوله بصوت عال . . والطفل من جانبه كان قد نهض . . لا بد أنه نزل ، واجبرته نكتة على الابتسام ، وضحك بصوت عال . . وجد نفسه يضحك . . حلاله ذلك ورنت الضحكة صفيحية الرنين . . صدئة . . اضحك ياخلى البال . . مالك ولهم ؟ . . سعداء تأتي ضحكاتهم من القلب . . وعاد ينقب عن المستند المفقود ، لم يكتشف الامر الا قرب الخروج . . بحث فى كل مكان وشاركه كل الزملاء . . بالتأكيد لم يكن البحث جادا وليس بمثل هذه الطريقـة يكون البحث . . نحن نبحث عـن مستند هام وليس الامر مجرد سلق بيض . . يا طلبه لاتمس المشكلة سواك . . علما بأنهم جميعا يتركون مكاتباتهم فوقالمكتب عرضة للسرقة وعبث الريح . .

* *

زوجته سيدة طيبة ، ورغم هفواته الكثيرة فهي لا تكن له الا الخير ، طيبة وترضى بالقليل وفرحها بالبطيخة ظاهر . . وحتى شـريف يضحـك لك . . نسى انـك ضربته ، ضمه الى صدره واجلسه بجواره ، زوجته تروح وتجيء لا حديث لها الا عن « حمار » البطيخة وحلاوتها. . لو لم يكن هذا الذى حدث اليوم لاقسم انه سعيد . . ماذا يريد المرء الا الستر وراحة البال؟ومن الشباكالبحرى جاءت نسمة رقيقة وهفت نفسه الى جرعة ماء من القلة التى تبرق في الشباك . . وبعدما شرب تملى بنظره مـن الشجرة الوارفة التى تطل عليهـا شقته . . وشقشقة العصافير ، وتلك الحركة التى تروح في الشارع وتجيء رغم القيظ ، وبائـع الخيـار ينـادى ، والرنة المميزة لبائع العرقسوس . . لم يشرب هذا المشروب من زمن طويل . . خيرات الصيف كثيرة ومليئة هى الدنيـا بالخير لكن اين المستند ؟ أتراه حقا ضاع . لا يمكن ان يكون قد « تاواه » أحد والا فالمعاملة بالمثل . لكن من يرضيه ان يوقع به فى هذا العذاب ؟ سالم ؟ اهكذا يسوي بعض الناس خلافاتهم؟ ولهذا الحد تبلغ الخصومة بالناس ؟ ومع ذلك فلم اخطىء فى حقه ، وكلهم يعرفون . . كلهم قالوا له ياسالم انت المخطىء وموقف طلبة لا غبار عليه . . وانا من جهتى لااكن له ضغينة . . ولا ارجو له . .

— طلبة . الاكل جاهز .

والاكل لذيذ ، وزوجته المدبرة تستطيع أن تعمل من الباذنجان ثلاثة أصناف . .وشقات البطيخة بردها النسيم عذبةكالسكر . . وضحكاتشريف وافانينهتبعثبالضحكات الى قلوب الثكالى . . لكنه المستند اللعين . ليته لم يعرف بالامر الا فى الصباح فالطعام لا مثيل للذته . . لكنى أشك انها بفعل فاعل وسالم كان اول من بدأ البحث باهتمام . ومحال أن تبلغ الرغبة في المزاح عند فرح لهـذا المنزلق الخطير . . وكان هو الاخر يبحث . .

— كم انت طيب يا طلبة ! لا بد ان يفعل هذا ليموه عليك .

— فالامر اذن بفعل فاعل ؟

— ولم لا ؟

— مالك ياطلبة ؟

عاود المضغ على الفور . نظر اليها كانما يسأل نفسه

من اين جاءته زوجته الان

ــ ابدا ، ولا حاجة .

ــ يشغلك شيء ؟

ــ ابدا .. فقط اريد أن أنام .

وفجأة نهض ، ولم تجد زوجته بعد نهوضه رغبة في الطعام .. انظر ما تفعله من أجلك .. وبينما يتهيأ للدخول لحجرته نظرمليا الى الطبق الواسع المرصع بشقق البطيخ ..

❋ ❋

هدوء شامل ، هدوء يكاد يسمع له صوت ، لابد أن شريفا مع أمه . منعته من اللعب لان أباه نائم . وهو خائف منك برغم ضحكاته معك . انت شخص لاتطاق ، لكنه الحر .. اخلى السرير من الفطاء مع انه لا يستعمله . اخلاه من فوطة كانت على شباكه ومع ذلك لايأتي النوم فأين تراه هذا المستند قد ضاع ؟ وفى الصباح ستأتي المكاتبات الجديدة ، وقبل أن نحررها ينبغي ان نسلم ؟ بوسطة اليوم . وبعد ان يراجعها حامد سيرفع رأسه

ــ باقى ٣١٧ حربيه

ــ نعــم .

ــ لابد من تسديدها قبل الظهر وانت عارف .

ويخرج الزملاء الى مكاتبهم غير مخلفين وراءهــم مشكلة ويثرثرون في كل شيء ويكون على معاودة البحث. لايتعبني البحث مادام يؤدى لنتيجة . أترى ذلك سيحدث؟ فكرة . سوف أعطى المكاتبات لحامد ثم اخرج وفى زحمة العمل سينسى وعندما يكتشف الامر ستكون مسئوليته هو . لكنه لا ينسى ابدا . ثم ان كل الزملاء عرفوا بما حدث، وان لجأت لذلك سيشهدون عليك وتتعقد الامور وتؤكد على نفسك التهمة .

ــ وأية تهمــــة ؟

ــ انك أخفيته عن عمد . أخفيت المستند .

تصور : هذه الورقة الضئيلة مستند هام . مطلوب لمحكمة عسكرية كدليل للدولة الى مالها الضائع .. وبه تثبت ادانة مذنب ويطلق سراح برىء .. انت اضعته ، وبتفكيرك هذا تريد أن تثبت على نفسك تهمة التواطوء .

ــ لكنى لا اعرف صالح عبدالمجيد هذا .

ــ ومن قال انك تعرفه ؟

ــ فكيف اذن أتهم بالتواطؤ ؟

ــ لم نتهمك بذلك . نسأل فقط عن المستند .

ــ لا ادرى .

ــ حاول أن تتذكر .

ــ سأحاول من جديد طلبت المستند من كمال ،أمين المخزن . اتى به الساعي الي . وقعت بالاستلام. وهو ورقة صغيرة ، متآكل الحواف . اذكر شكله. على اليمين وزارة الحربية . المشتريات والمخازن،

وفي الوسط دائرتان بداخل كل منهما رقم . الدائرة الاولى برصــاص احمر والثاني بقلم حبر، وفي الاسفل على الشمال اكلشيه ، تم التوقيــع المطعون فى صحته .. لا بد اننى وضعته في مكان ما .. كان في يدي ، وساعتها كان فرج يحكى نكتة ، وسأل زميل عن اليوم ، واكدت على عامل البوفيه الا يغلى الشاى ..

ــ فأين اذن ذهبت به ؟

ــ لست متواطئا مع احد واقسم لك .

ــ ولماذا لا يأتي على بالك الا هذا الكلام . التواطؤ ! لــماذا ؟

.. وعندما تقلب وجد دولاب الملابس وبقية معالم الحجرة وخرج صوته

ــ سنيه . سنيه .

ــ نعم . نعم . خير ؟

ــ آ .. شريف نائم ؟

ــ لأ . أناديه ؟

ــ لاداعى . شاي لو سمحت .

ويطل من النافذة ، ويندفع الهواء ، وتسمع نداءات الباعة ، وتهتز اوراق الاشجار ، وتتطاير وريقات .. ايكون الهواء قد طيره بهذه الطريقة ، وتابع ورقة حتى سقطت.. ماذا نعمل لهم ؟ ماداموا يصرون على فتح النوافذ وتشغيل المروحــة ..

ودخلت زوجته بالشاى ، وضاق بها فجأة ووجد ان الامر يحتاج لمناقشة الموضوع في هدوء ..

❋ ❋

في مثل هذه الساعة لا يكون بالمقهى احد من الاصدقاء، ويندر أن يكون بها احد . كان يعرف هذا قبل مجيئه ومع ذلك جاء . كل كراسى المقهى شاغرة ورائحة القيلولة تهب مع بداية نسمات العصر . نادل المقهى بخرطوم مياه يطفىء نار الارض . النسمات تصبح أقل سخونة وحركة الميدان يدب فيها النشاط . عما قليل سيأتون ، وزجاجة مياه غازية هى احسن مشروب . تعمد أن يطيل بقاءها وان يشرب على مهل . والان لنر . لايجب أن تذهب بنا الاوهام في كل اتجاه والامر لايعدو ان ورقة ــ ايا كان شأنها ــ ضاعت ، بل ان ضياعها غير مؤكد فاحتمالات العثورعليها لاتزال بكرا واين يمكنها أن تكون ذهبت. لم لا تكون نسيتها داخل علبتها ، والعلبة الكرتون موجودة على كل حال . احتمال مؤكد . وشرب جرعة اكبر وتابع ببصره عربة انيقة بداخلها فتاة فى عمر الزهور تتجه بها لشارع الهــرم ، وتسلل صوت موسيقى من راديو المقهى وزاد هبــوب النسيم وبدأت تشغل بعض المقاعد . نعم فأين يمكن ان يكون قد اختفى لو لم يكن وضع خطأ فى علبته . بالتالي



والبحث الدقيق .. لكن زميلا بحث فيها ، قلت لك لا تخص المشكلة سواك وما حك جلدك مثل ظفرك ودعك منهم .

ـ أهلا طلبة .

بحرارة ملفتة للنظر صافح صديقه

ـ يارجل . أين كنت ؟

ـ وما الذى جاء بك قبل الاوان ؟

ـ تلعب طاولة يا احمد ؟

ـ انت ؟ العب .

وعندما بدأ الدور الثاني كان قد مل ، وحين لاحت الهزيمة مؤكدة ـ وهو لا يجيد اللعب ويعلم ذلك ـ تشاءم وعندما توالت تعليقات الاصدقاء في مثل هذه المناسبة ضجر ، وبعد بداية الشوط الجديد بفترة قصيرة قام ليجلس واحد مكانه ، وانتقل هو الى صفوف المتفرجين وبدات تتراقص أضواء الليل قبل قدوم الليل .. اترى زميله قد بحث حقا بالعلبة ؟ قد تكون وضعتها في علبة أخرى غير تلك التي .. وينصت للنكات والحكايات المرحة وتحديات الطاولة .. لابد انه لم يكن يضحك أو ان شيئا على ملامحه لم يغب عن البال

ـ مالك ياطلبه ؟

ـ مشكلة يا أخي

ـ خير !

وجذب كرسيه بعيدا عن دائرة الطاولة مستدرجا زميله اليه حتى لا يسمع احد

ـ يا أخي تصور ، اليوم ، واحد من زملائنا فقد مستندا هاما

ملامح الصديق لا تعكس الا كل ما هو مقلق واسئلة تزيد من شعوره بالخطر

ـ .. لكنه لم يفقده عن عمد .

ـ أعرف . لكن سوء النية هو المفترض في مثل هذه الظروف .

ـ ولو

ـ لم يفعل شيئا من هذا طول حياته

ـ واولاده يازكي ؟

ـ على كل نرجو الله ان يجده .

قل له أنه انت حتى يتحدث بكلمة طيبة

ـ فأن لم يجده يازكي ؟

ـ ياخذ فوق دماغه . هي فوضى ؟

ما شأنك ياسمير بالامر ؟ ليس في هذه المشكلة مزاح .

ـ لكنه ياسمير لا يقصد .

ـ ومن ادراك؟تراه مرتشيا،«لهف» مبلغامحترما..

ـ مستحيل .

ـ ومن ادراك ؟ او قريب المتهم ياسيدي !

ـ أبدا .

ـ أو نسيبه بأبيه .

ـ سمير . لا يجوز الهزار في مثل هذه الامور. فاهم؟

وتكهرب الجو فجأة ، وتوقفت رميات النرد ، واطلت وجوه مستفسرة عما حدث ، وبدات الحكاية تروى من

وجهة نظر سمير والتي اقرها زكي .. ما دخلكم جميعا بالامر ؟ .. وعندما ادرك دقة موقفه وتعقده ، لم يجد بدا من الانصراف ليخلو الى نفسه ، وعندما انصرف لم يلق على احد بالسلام ..

* *

لثالث مرة يفاجئه سؤالها

ـ مالك ياطلبة ؟

ـ ولا حاجة ياسنية . نامي .

ـ مشغول بشيء ؟

ـ ابدا ياسنية . احلف لك ؟

فظ وانت دائما لا تحتمل . لكن ماذا اقول لها ؟ اضعت مستندا هاما وسيترتب عليه فصلي .. ستشردين ومعك شريف لانني اهملت . سأضيع وتضيعان معي ، وستمرغ كرامتنا في التراب .. يا الطاف الله . حتى الصعاليك ضحكوا منا وبوقاحة تامة يقول النذل انني مرتش . سخيف لا يعرف الا المزاح السخيف ولا يبالي من يجرح بسخافاته . وكلهم ايدوه وانكروك .. وغدا سوف ينكرونك أكثر وستكون قصتك مضغة الافواه

ـ لا تعرفون ماذا حدث لطلبة ؟

ـ شيء لا يصدقه عقل . من كان يظن ؟

ـ ولهذا السبب اذن غضب من سمير .

ـ والله يا أخواني قلتها بدون قصد

ـ رمية بغير رام .

ـ معذور ياجماعة . في خبطة واحدة عرض عليه اكبر من مرتبه في عشرة اعوام ..

ـ لا بد أنه أودع النقود بأسم زوجته .

ـ لا . بأسم ابنه . يخشى أن تتزوج من غيره .

ـ فيخسر عينه ودينه .

ـ يا أولاد الكلاب . مادخلكم ؟ مادخلك انت ؟ .. وانت ؟.. وانت ؟ ..

ـ مالك ياطلبة ؟

ـ سنية ؟ أنت ؟

واغرق الضوء الحجرة وتأكد اين هو . برقة مسكينة

ـ نامي ياسنية .

ـ خير كنت تتكلم .

ـ كابوس . كابوس بعيد عنك .

ـ بعيد الشر . كابوس ؟

ـ نامي .. استريحي انت ..

تحبك وكان ينبغي ان تحرص عليها . لابد ان تجد هذا المستند . لابد . ومن قال لك انه ضاع ؟ لا ينبغي أن تنساق وراء الاوهام .. ولكنها هي التي تأتي .. ولما كانت تأتي دائما وهو نائم فقد جلس معتمدا رأسه بكفه ، وظل يقاوم النوم ، ولفترة طويلة لم يكن نائما ، كما لم يكن يقظا تمام اليقظة ، وفي مثل هذه الحالة تزيد الهواجس والكوابيس وسود الاحلام ..

* *

لم يكن نائما ولم يكن هنا ومع ذلك فها هي معالم الشقة وها هي سنية تحادثه بعد أن ايقظته وبجانبها يرقد شريف . اتجه الى الباب وعندما جذب الاكرة استجاب له الباب ، وحين فتح الصنبور تدفق الماء ، وما ان حرك الصابونة بين يديه حتى تكونت الرغاوى . اية اوهام تلك التي لازمتك ؟ ومن الراديو ككل صباح هذه الساعة كانت قصص العالم تكتمل فثمة تطورات بالغة قد حدثت امس في تشيكوسلوفاكيا ، وامس اتم الدكتور برنارد العملية التي أعلن عنها من قبل ، وفي فيتنام قصف الثوار قاعدة دانانج ، ولا يزال النقاش يدور في مجلس الامن .. ومن بعيد يأتي اللحن المميز لبرنامج مرح من محطة أخرى ، وعندما أدار زرار جهازه ملأ صوت البرنامج كل الشقة .. وفي الشارع تروح العربات وتجيء ،ويتدافع الناس للركوب ، ويصرخ باعة الجرائد ابولو ٨ ، وشكاوى من الزحام ومواعيد العمل ، العمل ، وشاب يختلس النظر لفتاة ، والسيدات فى الصيف مبهرات ، وفى الجريدة التي أشتراها كانت تفاصيل الرحلة الى القمر ، الصاروخ الضخم ساترن ذو المليون قطعة .. كيف يمكن للعقل البشري أن يعرف العلاقة بهذه الدقة بين مليون جزء ؟ واين تراه سيذهب المستند ؟ .. ويجد نفسه في الاتوبيس، ومن حوله تدور نفس التعليقات المرحة والغاضبة ، ولهجة المحصل هي هي ، وسخط الناس على السائق أن توقف وان أسرع ، وها هي القلعة تلوح شامخة ، وهذان هما مسجدا الرفاعي والسلطان حسن ، والشارع الفاصل بينهما مسقط هواء يفوق كورنيش البحر ، وعندما نزل يسلكه لاول مرة منذ عمل هنا كانت اعلانات السينما الصيفية في كل مكان . لم يذهب الى السينما منذ أعوام، وها هي الحديقة الخضراء ، وتنفس ملء رئتيه واكتملت المتعة بأغنية من ليلى مراد .. وخلف الراديو صعد شارع المحجر ، ومع اللحن الجميل تداعت ذكريات ، وفجأة واللحن في قصته ، اصطدمت عينه بالبناء الحجري القائم كالرصد : دار المحفوظات .

* *

هاهي المشكلة ، ها هي ذي قابعة فى المكتب ، حقيقة واقعة . ليست من نبت وهم أو وسوسة شيطان ، تدور كحركة المروحة ، تهب مع نسمات اغسطس الحارة ، بتضخم حجمها مع كل سؤال ، تزيد خطورتها مع كل ايماءة : مع كل مصمصة شفاه ، مع كل دعاء ، مع كل رجاء بالبحث عليها ، معحركة البحثالجادة والنشطة.. هؤلاء الناس ينبغي ان يدعونا في حالنا وينقذونا بسكوتهم .. لا اريد معونة من احد وكفى .. ويواصل البحث وعبثا تبوح ادراج المكتب بالسر

.. لا يمكن ان يحدث خير وسط هـذه الضجة .. ومع ذلك فلا ينبغي ان نفقد اعصابنا . ابحث في هدوء ونظام . ورقة ضئيلة ويمكن ان تضيع وسط اي ملف تلتصق باية ورقة .. تتوه العين . ولماذا تبدأ من جديد . لا اريد معونة من أحد وكفى .. اهو اليأس قد اصابهم فتوقفوا أم ان شيئا على لسانه قد قيل في حقهم ؟ سيان وسأبحث وحدي . في نظام هذه المرة ، واوراق كل درج تخرج وحدها .. لئلا تعتمد على احد . ما حك جلدك مثل ظفرك فتذكر ذلك .

مسؤوليتك انت وحدك فابحث في كل مكان بحثوا فيه . افتح دفترا دفترا . فتش الدفتر ورقة ورقة . انتهينا من هذا . ضعه هنا . نعم هكذا . غيره . دفتر ثان .. وثالث .. وفي ارضية الدرج اوراق من عهد نوح .. ومع ذلك . لكن لا فائدة لا بد ان الامر بفعل فاعل ، والا فأين سيذهب ؟

— لقيتها ؟

— ابدا

— على مهلك . نرجو الله ان ..

يلوكون الكلمات مع ما يلوكون من طعام الافطار . حقا ما قيل ، من يده في الماء ليس كمن يده في النار ، لكن . سأبحث . سأبحث وحدي مادمتم جميعا تخاذلتم . وحدي وانا لها . يأكلون ويتحادثون وكأن ليس امامهم زميل في خطر .. لكن الدرج الاخر بدوره خال فأين تراه قد ذهب ؟ اعرف شكله جيدا . احفظه . ورقة بيضاء ومتآكلة الحواف . على اليمين وزارة الحربية . وفي الوسط دائرتان . واحدة بالرصاص الاحمر والاخرى بالحبر الازرق ، ليست هذه بالتأكيد ولكن لنر . لا ولا هذه . ولا تلك . وكل هذه الاوراق خضراء ولا يوجد مستند اخضر . ومن ادراك ؟ وليست ايضا بهذا الملف . ولا بهذا . عبث . عبث . كل هـذا البحث عبث . والقى بالملفات في حـدة .

— على مهلك ياطلبة . في هدوء .

— ليس هكذا .

— قد يضيع منك غيره .

وتكون الطامة : وبهذا يضيع عليك عمرك . يسخر فرج أو يتحدث باخلاص ؟ هذا الكلب ! تمالك نفسك ولا تنفعل . وعاد الى البحث . لم لا تبحث في هذه الملفاة المكدسة ؟ رفع الملف الاول .. ورقة .. ورقة ، على مهلك ولنبحث في هدوء ..

* *

بطيبة واخلاص

— ماذا تفعل ياطلبة ؟

بحدة وبدون أن يتوقف عن البحث

— ابحث .

— لكن .. ماذا سيأتي به الى هنا ؟

— ولماذا يضايقك البحث ؟

— انا ؟ ابدا . مطلقا . فقط أريد ان أعاونك .

— لا اريد معونة من أحد . دعني في حالي .

— لكن ياطلبة .. هذه الاوراق لم يمسسها أحد من عـام كامل .

— فانت تخشى ان ابعثرها لك ؟ ساعة من التعب ام دخولي السجن ؟ زملاء نحن ؟

اصـوات تتدخل

— في مثل هذه الظروف نساعده باكمال

— من يدري ؟ لعل وعسى

— انت عارف خطورة الموضوع .

يا اولاد الـ .. لا يأتي على لسانكم الا الخطر ؟ .. لكنه حقيقة . السجن مرة واحدة . واليوم ! اليوم فقط عرفوا اهمية النظام . كل منهم حريص ، يتصرف بحذر لا يدع اوراقه نهبا للهواء .. أو للعبث .. تعلموا الدرس وانت الضحية ..

— يا استاذ طلبة ، ٣١٧ حربيـة .

— حاضر ياحامد . حاضر .

— ميعادنا عشرة ياطلبة .

— حاضر قلت لك .

— الله ؟ ماذا حدث ؟

نادى حامدا صوت طيب همس له بالامر فارتسم هول الموقف على ملامح وجهه ، وبنظرة أشفاق انصرف . فكلكم تعلمون خطورة الامر ؟ لم يقل لي احد من قبل ان الامر بهذه الخطورة . بالسذاجتك ! طيب ! تحدث حديث الرجال ، وحاذر من المكاتبات الجديدة .. وعاد يضعها في الدرج ويغلق عليها ، ووقف وسط الحجرة ، وفوجىء هـو نفسـه بما قال ..

* *

— يا اخوان . لـو سمحتم .

اتجهت الانظار كلها صوبه .

— .. بدون احراج . ارجو أن تبحثوا في مكاتبكم .

دهشـة

— نبحث في مكاتبنا ؟

— اقول ارجوك . في عرضك . من فضلك انت وهو .

تتلاقى النظرات وتواصل المروحة دوراتها بقوة

— لكن يا طلبة ..

— اخطأت ياناس ؟ اتهمت احدا فيكم ؟

وبلا وعي ذهبت نظراته الى سالم . التقط سالم النظرة وعالج الامـر

— لا مانع يااخوان . من حقه .

فتحت الادراج وبدأ بحث . أخرجت ملفات ودفاتـر . بحث هـذا أم تهريج ؟

— وانت يا فـرج .

— تعال بنفسك . ابحث كما تشاء .

ــ اعوذ بالله . ياسيدي ، لست اقصد شيئا مما يدور في بالك .
ــ وماذا يدور في بالي ياطلبة ؟
ــ اف .. ! لا نستطيع مطلقا ان نتعامل معكم ؟
ــ بسرعة ، بدات الادراج تغلق واحدا بعد الاخر .
ــ لا شيء .
ــ ولا حاجة .
ــ تعال بنفسك .
ولم يعد المستند . وفوجيء بفرج يجذبه من ذراعه في اصرار
ــ ابحث بنفسك حتى تطمئن . من حقك ان تبحث في اي درج تشاء .
وبدون ان يعترض ، وجد نفسه يبحث في اوراق فرج ، وانتهى البحث الى لا شيء .. لكن اذا كان فرج قد فعل هذا ليطمئنه انه لا يمكن ان يمزح في امور كهذه ، فلماذا اصر سالم هو الاخر ان يبحث طلبة بنفسه في ادراج مكتبه ؟

* *

ــ اسمع يا طلبة
رفع راسه عن كفه
ــ نعم يافرج
ــ بحثت في مكتبك جيدا .
ــ جيدا .
ــ وفي جيبك ؟
ورغم انه بحث فعلا في جيوبه الا انه رد باستنكار
ــ في جيوبي ؟
ــ ولم لا ؟ قد تكون نسيت ووضعته سهوا في ..
ــ بحثت في جيوبي .
ــ وفي سلة المهملات .
ــ تمزح ؟ وفي سلة المهملات .
ــ لا تظنني امزح . وتحت المكاتب ؟
ــ شاهدتني بنفسك .
ــ يا طلبة ، في مثل هذه الامور لا يمزح احد . ابعد عن بالك سوء الظن والشكوك . نحن زملاء وما حدث لك قد يحدث لاي منا ..
ازعجته اللهجة الجادة التي يتحدث بها فرج . لابد ان الامر غاية في الخطورة .

ــ .. هل بحثت في هذا الدولاب ؟
ــ هذا الدولاب لم يفتح من عام كامل يافرج .
ــ ياكمال . لابد ان نتعاون فيما بيننا .
ــ ولا بد لطلبة ان يطمئن .
ــ ولن يضيرك في شيء فتح الدولاب .
ــ فانا وحدي الذي يريد بك الضرر ؟ ها هو المفتاح . افعلوا ما تريدون .

وبصعوبة فتح الدولاب . الذي صدئت مفاتيحه ولم يجد احد في نفسه الرغبة حتى في البحث فيه .
ــ اسمع يا طلبة . اليس من الجائز أن تكون وضعته خطأ في ملف آخر وعاد الى المخزن .. مجرد افتراض .
ــ فانتم تريدون ان يصطدم بي .
ــ ولم ياكمال ؟ اليس هذا جائزا ؟
جادون أم يمزحون أم يحاولون اخفاء فعلتهم وتشتيت فكرك ؟
ــ كمال . تعال معي للمخزن .
ــ المخزن ؟ اي مخزن . لدينا كما تعرف سبعة وعشرون مخزنا .
بغضب وتحد
ــ وسأبحث فيها جميعا .
ــ انت تفهمني خطأ . خذ كل المفاتيح وابحث كما تشاء . وكل ما ارجوه ..
وخرج غير ملق بالا لحديث امين المخازن او لنوايا الاخرين ، واصطحب معه واحدا من السعاة الذين يثق بهم .

* * *

وعندما سمع صوته من جديد يتكلم ، شعر بالحرج ، لابد ان عبدالحميد ــ الساعي ــ يظنه الآن مجنونا . من الاحسن ان تسيطر على لسانك ولكن كيف ؟ اعاد المحفظة (علبة الكرتون) الى مكانها . اما لهذا كله من آخر ؟ لابد ان نتحلى بالصبر ، وليس بالحدة تعالج هذه الامور . لكنه الملل يا طلبة ومازال امامك ستة وعشرون مخزنا آخر . لابد لك من عمر ثان لتكمل البحث . وفتح محفظة جديدة وتصفح الملفات بسرعة ، وبدأ يكتفي بمجرد النظرة العابرة .
ــ عبدالحميد . لا فائدة .
الرد تنهيدة ومصمصة شفاه ، والضجر من ملامحه يسيل مع العرق ، ويستحيل يابني آدم أن يشاركك همومك احد . كثر خيره على كل حال . وفجأة نهض
ــ بقيت محفظتان . لن نبحث ؟
باستسلام :
ــ بقيت محفظتان . لن نبحث ؟
وفي صمت صعد السلم وعاد بالمحفظة الجديدة . تمطى هو وملأ رئتيه بهواء المخزن الرطب المترب . المخزن واسع والمحافظ تطل من العيون متهدلة . والمصباحان المضيئان كانهما لا يشعان الا العتمة . في احد الملفات ، داخل واحدة من تلك المحافظ وسط احدى عيون هذا المخزن الالف يرقد المستند .. هذا ان كان هنا . اتراه هنا حقا ؟ .. ومن جديد سمع صوت نفسه . سيظن به الرجل الظنون . طيلة عمري اكره نظرات الرثاء .
ــ عنك يا عبدالحميد .
ــ استرح انت .

ـ اسمع . عندي فكرة . انزل تحت ، وهات كشف بالمحافظ التي عملنا بها امس ، واول امس من باب الاحتياط .. لعل وعسى .. بدلا من هذا التخبط .. ما رايك ؟

ـ رايك يا استاذ طلبة . حاضر .

حاضر هامسة . متنهدة . صامتة . ضجرة . حاضر وامرنا لله . حاضر ولا فائدة من كل هذا العبث . حاضر واتعبتنا معك . وماذا تراك ستطلب بعد ذلك ؟ حاضر وما شاني بك ؟ حاضر وابحث بنفسك . ولتذهب الى الجحيم . انت الذي اهملت . زهقت . والمحفظة الاخيرة ابعد في تاريخها عن تاريخ مستندك الضائع بخمسين عاما .. ومع ذلك تصر ان المستند ملقى فى مكان ما بين هذه الاوراق التي لم تمس من سنين .. وطقطقت خشبة ، وسمع خشخشة ونظر حواليه : يا طلبة عبدالسلام هارون لا فائدة . وزاد من تلفته حول نفسه . وتراقصت الظلال خلف اكداس المحافظ ، وتجسدت الظلال الى اشباح .. وزادت الطقطقة والخشخشة .. المخزن مقبرة ، ووجد نفسه بعيدا عن المخزن .

ـ تأخرت عليك ؟

ـ لا . لا داعي لهذا . شكرا . لا فائدة .

ـ ولو . لتطمئن .

ما معنى هذا الذي تقول ؟

وفى الطريق عائدا الى مكتبه جاءته الضحكات من المكاتب ، والتقطت اذنه الحادة احاديث السياسة والكرة والحرب وابولو ٨ وغلاء المعيشة ـ وكاد يصطدم بصبي البوفية وهو يهرول بصينية عليها عشرات المشروبات .

يعنى خلاص ؟ انتهى الامر ولا مفر من السجن ؟.. وعلى رشفة كوب الشاي كانت الذكريات تتجمع ، وكل شيء يتضح. تسلم المكاتبات كالمعتاد . حرر كشفا بالمستندات المطلوبة كما هو متبع . بعد مدة كانت المستندات المطلوبة أمامه . وقع على كشف التسلم . والمستند اياه يذكره . يحفظ شكله بوزارة الحربية على شماله ، والرقمين المحاط كل منهما بدائرة ، واحدة زرقاء واخرى حمراء.. بمبلغ ٢٥ الفا من الجنيهات .. سري وعاجل ، وانتهى من كتابة الجواب المرفق .. وكان النقاش وقتها دائرا عن ايام الاسبوع ، وضحكنا وقتها من نكته قالها فرج .. هل دبس المستند مع الخطاب ؟ لا .. فأين وضعته اذن ؟.. ظلام تام . هنا تتداخل الاصوات وتتشابك ويحترق شريط الصور من الذاكرة . لنبدأ من جديد .. ومن جديد يصل الى منطقة الظلام ..

ـ لقيتها ياطلبة ؟

ـ ابدا ياحامد .

ـ والعمل يا بني ؟

ـ السجن .

ـ ابحث . عاود البحث بهدوء .

ولكن اين ؟ في المكتب. بين الاوراق. داخل الملفات. فوق الدواليب . تحت الدواليب . في سلال المهملات . فى الشارع ! . حتى الدواليب المغلقة فتحت ، والملفات التى يعلوها التراب بعثرت ، والمخزن الملعون .. لا يهمنى ضجر كمال فالمسألة مسأله مصير ولا ينبغى ان تصل الامور لهذا الحد ؟ .. وهذا النقاش الببغائى لا بد ان ينتهى .. ومرة اخرى فوجىء بهم ينصتون اليه. لابد انه كان قد قال لهم

ـ يا اخوان ..

ولفت عينه لحظة على كل منهم ثم وجد لسانه يواصل الكلام .

ـ ياجماعة .

ـ ...

ـ .. نحن جميعا زملاء .. اخوة .. واقبلوها منى بلا زعل .. ولا حساسيات .. وتحملوني.. ان كان احد اخذها حبا فى المزاح فكفى ..

اصوات تقاطعه

ـ ... أرجوكم . افهمونى . قدروا ظروفى . انا صاحب اسرة ..

ـ عيب ياطلبة . عيب .

ـ فأنت اذن تتهمنا ؟

لم يستطع ايقاف الرغبة في الحديث

ـ .. لا يرضيكم اذن ما سيحدث لى .. وان كنت مرة آلمت احدكم .. اخطأت في حقه .. هوالذى اخطأ في حقى .. فانا اعتذر له

التقت العيون على سالم وتململ سالم فى جلسته. ومصمصت الشفاة واقسمت الالسنة اغلظ الايمان ان شيئا مما يجول بباله لا يمكن ان يحدث وان من العيب ان يفكر زميل على هذا النحو .. ومع ذلك لم يأت المستند ولم يظهر له اثر .

* *

ـ اسمع ياحامد .

رفع حامد راسه وفوجىء به أمامه . باهتمام وشفقة سحب له كرسيا . ظل واقفا .

ـ خير ياطلبة . هيه ؟

ـ انا .. اظن .. ربما .. جائز ان اكون .. نسيته نسيت وشبكته فى مكاتبة أخرى .

ـ لايمكن .

ـ على سبيل الخطأ ، يعنى .

ـ مستحيل . راجعت « بوسطتك » بنفسى .

ـ « وبوسطتهم » ؟

ـ وما دخلهم هم ؟

ـ لست اشك فى أحد .. صحيح ان فرج يحب

المزاح وسالم .. انت تعرف ما بيننا جيدا .. ومع ذلك فأنا اقول على سبيل الاحتياط . . ارجوك .. دعنى اراجع البوسطة .

تنهـد حامـد

ـ لا حول ولا قوة الا بالله .

ـ .. لن اعطلك . ستواصـل عملك كمـا انت وسأراجع انا ..

ـ ....

ـ أو .. اسمع .. اتعب معى قليـلا . كن معى لترى بنفسك .. نعم لتطمئن ان شـيئا لن يضيع منك .

ـ يارجل . ماذا تقول ؟ عيب ياطلبة .

ـ .. ومستعد ان ادفع ثمن المظاريف كلها .. من جيبي .

ـ يا أخي . ماذا اقول لك . انت تعرف جيدا ان البوسطة تصدر في العاشرة .

ـ صبـاحا ؟

ـ صباحا ياطلبة .

ـ فهي خرجت من الدار اذن ؟

ـ نعم . صدرناها فى العاشرة ككل يوم .

ـ وفي طريقها الان لجهاتها ؟

ـ في طريقها الان لجاتها .

.. وهز حامد راسه وعاد لعمله . ومع ذلك فلا بد من تدارك الامر .

* *

رفع المدير راسهوالغليونمثبت فى فمهونظر مستفهما

ـ خير يا أستاذ طلبه ؟

ـ .. يابيه معذرة . ولكن ..

اخرج المدير الغليون من فمه

ـ ماذا حدث .. ادخل في الموضوع .. هيه ؟

واعاد الغليون الى فمه وجذب عدة انفاسمتلاحقة وظلت عينه على الاوراق التى امامه

ـ .. سيادتك طبعا .. عرفت .

بضجـر

ـ لا . لم اعرف . هيه ؟

ـ يابيه .. لا ادرى .. معذرة

بحـــدة :

ـ تكلـم .

ـ ياسعادة البيه . ضاع منى مستند .

امسك المدير بغليونه . توقف عن التدخين ووجه نظراته صوب طلبة .

ـ ضـاع ؟

ـ حلمك يابيه .. تستطيع أن تسميه اهمالا .. وهو كذلك بالفعل .. السهو اهمال بالطبع ومع ذلك فأقسم لك ..

ـ وكيف ضاع ؟ كيف ضيعته ؟

ـ .. يابيــه ارجوك . حاسبنى فيما بعد . ليس امامى سواك . ليس لى الا انت .

تراخت ملامح الرجل المشدودة وجذب نفسا من غليونه وحاول السيطرة على نفسه .

ـ وما نوعه ؟

ـ مستند حسابات .

هز راسه .

ـ بكـم ؟

ـ ب ٢٥ الف جنيه .

هز راسه اكثر .

ـ وخاص بأية جهة ؟

ـ بوزارة الحربية .

اختلجت نظراته واربدت سحنته

ـ وسبب طلبه ؟

ـ قضية . قضية اختلاس ؟

ـ اختلاس ! ؟ ..

جذب نفسا لكنه وجد الغليون مطفأ . اشعلعود كبريت ثم اشعل الغليونوجذبنفسا ثم اخرجه مع تنهيده طويلة ..

ـ .. وماذا تريد منى ان افعل ؟

ـ أن تساعدنى

ـ ابحث لك عنه !

ـ سيدى .. ليس امامى سواك .. ليس لى الا انت .. انا مهمل واعترف .. ولكن

ـ ولكن ماذا؟

ـ لا اعرف .

جذب نفسا آخر

ـ وما ذا بيدى ؟ دلنى انت .(.. بعد تفكيروصمت وبهدوء) .. هل بحثت ؟

ـ فى المكتب . في الدواليب . في سلة المهملات . فى المخزن . في جيوبى .

ـ وزملاؤك ؟

ـ سألتهم جميعا . و .. بحثوا معى .

ـ هل تشك بأحـد .

بعـد تردد

ـ هناكخلاف بيني وبين سالم منذ شهور..لكن لا اظن .

ـ وماذا كان موقفه ؟

ـ بحث . لكن سيادتك تعرف ..

ـ أعرف ماذا ؟

وانشغل المدير باشعال غليونه من جديد وحين غابت عيناه عن طلبه تشجع الاخير

ـ .. ان كان احد اخذه فلا بد بالطبع .. ان ..

يداري موقفه .

هز الرجل راسه ونفث نفسا صنع سحابة كبيرة

ـ ومن أيضا ؟ من خلافه تشك فيه ؟

ـ قد يكون مزاحا . وفرج زميلي .. يحب تدبير المقالب .

ـ في مثل هذه الامـور ؟ عال .

وضغط على الجرس . وترك المدير مقعـده وقام يتمشى والغليون في يده .. وعندما دخل الساعي امره في كلمات قصيرة ان يستدعي كل موظفي القسم . وفوجيء بهم طلبة حواليه يلقونه بنظراتهم والمدير يتكلم :

ـ .. وبالطبع فأنتم معي ان المزاح في مثل هذه الامور الخطيرة لا يليق .. اليس كذلك يافرج؟

ـ يابيه والله العظيم . ابدا . مستحيل . بنفسه بحث في درجي ، حتى يطمئن . وفـوجيء الجميع بصوت طلبة وكلن هو نفسه من بين

من فاجأهم ما قيل :

ـ ومن سيخفيه يابيه سيضعه في مكتبه ؟ او حتى في الحجرة كلها ؟

تبادلوا النظرات في غضب وعلا صوت المدير

ـ لا داعي للمزاح في هذه الامور الخطيرة . كلكم رجال وتعرفون خطورة الموضـوع . هيه ؟

وعلت الاصوات تقسم اغلظ الايمان

ـ اذن فليس في الامر مزاح ؟

ـ مطلقا .

وجلس الرجل على مكتبه في حيرة. وبينمايحشو غليونه كانت افكاره تتجمع

ـ .. اذن فلا يكـون الامر سـوى انتقام .

ران الصمت . نفث نفســا جديدا .

ـ .. ولست اظن انخلا فاتنا تسوىبهذهالطريقة. ثم ان هـذا مبدأ خطير ، في ظـروف عملنا هنا . في دار المحفوظات .

قال ســالم بعد طول تردد :

ـ يابيه لا يمكن ان يحدث شيء من ذلك كله . هو الذي يتوهم ذلك .

ـ فأنت لم تخفه اذن انتقاما ؟

ـ لا يمكن يابيه . لست مجرما لهذا الحد .

ـ فأين اذن تراه قد ضاع ؟

ـ اسأله يابيه . أما انا فانقلني . افصلني .. لكن هذا الاتهـام !

ـ هيه يا طلبة ؟

اتجهت الانظار كلها اليه في سـخط

ـ هل لديك جديد ؟ هؤلاء هم جميعا .

اطرق .

ـ اذن فكلرجائي ان تقدروا ظروفه..وانبحثتم معه .. لابد ان تواصلوا البحث ..

ـ يابيه .. بصراحة .. لا نستطيع الان .. او هذا من ناحيتي على الاقل ..

ـ لمـاذا ؟

ـ ان وجدناه زادت شكوكه ، وشكوك سيادتك .

ـ لا ابدا . لا يهمني سوى العثور عليه .. وارجو ان تقدروا ظروفه .. مع السلامة .

* *

ـ هيه يا طلبة ؟ ماذا تريد مني اكثر من ذلك ؟

ـ يابيه .. ان كان احد فعلها فلن يقول .

ـ اقتلهم اذن ؟ كلهم سيتحالفون عليك ؟ غريبة !

ران الصمت

ـ ومع ذلك يابيه ثمة احتمال .. معذرة ولكن .. قد يكون من الجائز اني ارفقتـه بمستند آخر .. وارسـل على سبيل الخطأ ..

ـ والعمل ؟ سـألت حامد ؟

ـ قال انه ارسل البوسطة في العاشرة . ككل يوم .

ترك المدير غليونه وواجـهه

ـ وماذا تريد مني أن أفعل في كل هذه الالغاز . لا تتهم احد اذن ؟

ـ لست متأكدا ؟

ـ ومتأكد انه ارسل بطريق الخطأ الى مكان ما ؟

ـ جائـز .

ـ وخطأ من هذا ؟

ـ خطئي . لكن .. حلمك ..

ـ وماذا تريدنا ان نفعل ؟

ـ أقول .. لو اننا .. لو انني .. لو اننا كتبنا للجهات التي صدرنا لها بوسطة اليوم نلفت نظرها للامر ، فأن وصلها المستند ..

ـ ماذا تقول ؟ كم مكاتبة صدرت انت ؟

ـ ٨٣ .

ـ بثلاث وثمانين رسالة . هل هذا كلام عقلاء ؟

ـ يابيه . سأتحمل كل شـيء . ثمن البوسـطة والمظاريف والاوراق .. متبرع بمرتب شهر كامـل ..

ـ وسمعة المصلحة ؟ سمعتنا هنا ؟ ماذا يقولونعنا؟

ـ يابيه اقبل الجزاء المناسب .. لكن .. السجن. سيادتك تعرف خطورة الامر .

ـ وانت لا تعرف معنى ما تقول .

ـ يابيه سـأدخل السـجن .

ـ وماذا استطيع ان افعل لك ؟ فهمني .

ـ ان توافق على ..

ـ مستحيل ..

ـ يابيه .

ـ مستحيل قلت لك .

ـ اولادي يابيه .

ـ لو كنت تفكر فيهم لما اهملت ؟ اولادك ! (وهب واقفا) .. ماذا عساي ان افعل لهم ؟ ابحث لهم عن اب جاد ؟ واع ؟ ماذا افعل لهم اولادك؟ المستند عهدتك ونسنا نلعب الكرة في حارة . لابد ان نكون رجالا .

ـ انا مخطىء واعترف . لكن ما ذنب الاولاد ؟

ـ وما ذنب الدولة حتى يضيع عليها ٢٥ الف جنيه. لا تفكر الا في اولادك ؟ لم تفكر فى اولاد المتهم البرىء .. بسبب اهمالك ان كنت لا تعلم سيدخل السجن برىء له اولاد كأولادك .. وزوجة كزوجتك ومن يدري من حوله بخلافهم بسبب اهمالك ستبرأ ساحة مجرم ليواصل الحاق الضرر بالابرياء .. لو لا انني اعرفك لقلت ان مستندا كهذا لا يمكن ان يضيع بحسن نية .. ولكنهم هناك .. لا يعرفون احدا .. تفضل .

ـ يابيه ..

ـ تفضل يا استاذ على مكتبك . دعك من التخبط واتهام غيرك . تحمل مسؤليتك كالرجال . مع السلامة .

واشعل غليونه وجذب نفسا طويلا ، وعندما وصل طلبة الى الباب كان غضب المدير قد فاق حلمه فخانت لسانه الكلمات ، وغلب الطبع على التطبع ..

* * *

هي قضية وليس ثمة مفر . وفي طريق العودة كانت الاقدام من حوله تسرع ليظل وحده ينقب فى ذاكرته. عن بعد لاحت عدة اتوبيسات متتابعة نقلت كل زملائه واصبح وحده بالمحطة . وجاء اتوبيس شبه خال فلم تطاوعه قدماه . ستثرثر (هي) وتسأله عما يشغله ولن يهدأ لها بال الا اذا عرفت. وبعد ان تعرف سترتب امور حياتها وكل على مصلحته حريص . وفي السجن سيأتي طلب الطلاق .

ـ ما كنت اعرف انه هكذا .

ـ ولا نحن .

ـ لكني لست كذلك ويجب ان تفهموني .. في ذلك



اليوم تسلمت البوسطة ككل يوم ..
عددتها ورقة ورقة فلم أهمل .
ــ مطلقا ؟
ــ مطلقا .
ــ وتسلمت المستندات المطلوبة واحدا واحدا ؟
ــ نعم .
ــ عددتها ووقعت بالاستلام .
ــ بالطبع ، فالاهمال في مثل هذه الامور لا يليق . لسنا نلعب الكرة في حارة .
مسؤولية وفي يدنا ارواح الناس ، والاهمال في حقهم جريمة .
ــ وتدمير حياتهم في سبيل رشوة ؟
ــ لكن الامر مجرد سهو واقسم على ذلك .
ــ قلت انك دقيق لا تحب الاهمال .
ــ فهي اذن بفعل فاعل .
ــ من هو ؟ حدد .
ــ سالم .. او فرج .
ــ واجهك المدير بهما . بهم جميعا .

وتلكأ الاتوبيس الثاني امامه لكنه كان لا يزال بحاجة لتقدير موقفه ، وعندما صافح وجهه رذاذ الماء من خرطوم الجنايني شعر بالظمأ ، ظن الجنايني سيرفض ان يسقيه ، وعندما روى نظر الى الرجل في عرفان ، وعلى مقعد رخامي راح يتأمل الازهار والخضرة ثم ارتفعت عيناه الى المآذن المسيطرة على سماء الحي ، وهبت نسمة منعشة فرفرفت الاوراق وتمايلت الزهور ، اغمض عينيه وملأ رئتيه بالهواء وتمنى لو يغفو . عشر سنوات يعمل هنا واليوم فقط عرف اي هذه المساجد هو مسجد السلطان حسين . وذات يوم سأله سائح عن الطريق لابن طولون فعصى عليه الجواب .. كان يومها منصرفا ومعه حسين وساعتها ضحكا تندرا لان سعيدا اشترى بطيخة سيحملها معه الى شبرا ، واقترب منه السائح ، آنس فيه المعرفة فالقى بالسؤال . كان ذلك منذ اربع سنوات وكنا في قيظ مماثل اذكر ذلك كما لو كان يحدث الان ..

ــ ومع ذلك فها انت لا تذكر ما حدث امس .
ــ سأحاول من جديد . اخذت المستندات من كمال ووقعت بالاستلام : واحفظ شكل المستند المطلوب ، حتى لون الحبر ..
ــ فاين تراك ضيعته ؟
ــ ليس عن عمد ولكن هو الذي ضاع .
ــ لا يمشي الورق على قدميه ومع ذلك فلسنا نشك فيك . حاول من جديد .
ــ لا استطيع .. ثمة منطقة معتمة متشابكة تحول بيني وبين التذكر .
ــ اذن فما معنى انك تذكر قصة السائح وما حدث منك ومن حسين في ذلك اليوم البعيد ؟
ــ لا ريب عندي أن الامر بتدبير فاعل .
ــ وما الدليل ؟
ــ ....
ــ تعرف ؟ لم يكن لائقا منك ان تتهم زملاءك !
ــ لا مكان للمجاملات ، مسألة حياة او موت .
ــ لهذا لم تكن بارعا باعلان الاتهام .
ــ هكذا ، فالذي اخذ المستند مكيدة او مزاحا سيعدمه ؟
ــ يشد فوقه السيفون او يشعل فيه عود ثقاب .

اسلوب وضيع ونذل وحقير وليس هكذا تسوى الخلافات او يكون المزاح . وغضبوا لانني تجرات بالشكوى! ها ! لست اخاف غضبهم وماذا بقي لاحرص عليهم او حتى لاخشاهم . ستكون المعاملة بالمثل ولن اكون وحدي عند دخول السجن .

ــ ستسرق مستنداتهم ايضا ؟
ــ ولم لا ؟ لن اضيع وحدي .
ــ وتظن نفسك ستستطيع ؟ سيحرصون على انفسهم وسيرقبونك .
ــ سيغفل احدهم مرة .
ــ وبذلك تثبت عليه التهمة وتؤكدها بنفسك على نفسك .

وايقظه الرذاذ من اغفاءته . ووقفت عينه على المآذن التي لم يعد ينطلق منها آذان . منطقة في عداد الآثار مثلها كالاهرام .. وزاد تمايل الورود وملأ رئته بهواء العصر وكرر في هدوء : مستحيل مستحيل . الام ذهب بك الفكر وجمح الخيال ؟ . انت انت المخطىء ، وضعته على مستند آخر على سبيل الخطأ .. ام تراك حقا تعرف المتهم صالح عبدالمجيد كما قال امس على سبيل المزاح سمير ؟.. وانتفض واقفا .. لا يمكن .. وقعت عينه على لافتة فوقها شعار يعرفه : مكتب البريد ..

* *

خلف الشبابيك يجلس الموظفون وليس ثمة زحام داخل المكتب . تردد قليلا ثم اختار ان يقف خلف الثلاثة

الواقفين. كانوا يسجلون خطاباتهم فهل هنا يكون السؤال؟ ينبغي أن تعود من حيث اتيت لكن قدميه لم تطاوعاه وكان ثبت بهما حديد . ووقعت عينه على مظاريف صفـراء حكومية مختومة بالشمع الاسود فتحركت امانيه. واسعده الحظ بعد أن جـاء عليه الدور ان الموظف المختص كان مشغولا بمراجعة الخطابات .

ــ نعـــم ؟

فوجيء

ــ بعد . بعد أن تنتهي سيادتك . لست .. متعجلا. سرعان ما رفع راســه ومد يده

ــ هـــات .

ــ هل .. هل تسمح بســؤال ؟

ــ تفضـــل .

لو لم يحملق هكــذا ؟

ــ انا .. انا أعمل هنا (واشار بطرف اصبعه) .. في دار المحفوظات .

ــ اهلا . اي خدمـــة

ــ اقول .. يعني .. اذا فرض .. مثلا .. ان كنت ارسلت خطابا لصديق .. مثلا .. في الصباح ، يكون الان وصل ؟

تغلب الرجل على دهشته

ــ يكون في طريقه اليه .

ــ ارسلته في العاشرة . عن طريق هنا ، فهل يكون نعـــلا ..

ــ في الثانية عشرة نرســل كل بوسطة الصباح .

ــ بانتظـــام ؟

ــ وبعكس ما يقول الناس .

ــ وان كان .. مظروفا ، حكوميا كهذه . (واشار الى الخطابات الحكومية) وحال السور بينه وبينهـــا . بنفاد صبر :

ــ ولـــو كان كذلك .

ــ الا يمكن مثلا .. أن اكون .. أن تكون المصلحة ارسلته ظهرا .. الساعة ١٢ ..

ــ نرسلها في الرابعة .

ــ بعـــد قليل؟

ــ بعـــد قليل .

اشار بيده وظل السور يحجزه :

ــ اذن فهي .. هذه المظروفات .

ــ انت يا استـاذ ؟ ماذا تريد ؟

فوجيء بتدخل رئيس المكتب ووجد نظرات الموظفين جميعهم عليه وســمع اصواتا عديدة من خلفه وحواليه.. ما الذي جـاء بك الى هنـــا ؟

ــ ماذا تريد ؟

ــ ابدا . ولا حاجــة .

ــ فما معنى كل هذه الاسئلة اذن ؟

ــ فقط استفسر .

ــ عـــن ؟

ــ لا شـــيء .. لا شـــيء

تلفت حواليه في قلق ثم اندفع خارجا والتعليقات من خلفه تعلو ، وواجهته لافتة اخرى: قسم شرطة الخليفة، تلفت دون قصـــد وامسك نفسه بصعوبة ان يجري وواتاه الحظ بالترام فجرى محاذيا اياه .. وتعلق به كيفما اتفـــق ..

* *

ميدان العتبة والتذكرة البيضاء في يده ، ومنذ قليل كان الترام يمر بمنطقة السوق عند نهاية شارع محمـــد علي وها هـــو يتجاوز مبنى السنترال ويندفع في طريقه الى كلوت بك .. فهو اذن ترام ١٣ المتجه الى شـــبرا ، وشارع كلوت بك ذي البواكي .. اخ ! نحن الان في الطريق الى باب الحديد حيث تقوم القطارات الى كافة ارجـــاء مصـــر . ما هـــذا ؟ لابد انه لهم . في موعده جـــاء . هاهو موتوسيكل البريد الضخم يتجاوز الترام متجها الى باب الحديد بوسطة الرابعة ! عند الاشارة نزل . اتجه راسا الى بوابة المحطة غير مبال بالاشارات ، وزمارات التنبيه . الحظ معه فحيرته لم تظل وها هو الموتوسيكل يمرق من امامه الى داخل الفناء . خلفه سار وباصرار . الموتوسيكل سريع لكن العينين تجريان بأسرع مما تفعل الخطوات . وتوقف الموتوسيكل غير بعيد . بهمة اقترب وقريبا منه توقف . اشترى جريدة المساء واخفى بها وجهه لكنه لم يستوعب حتى المانشيت الاحمر العريض . ثلاثة موظفين يحيطون بالموتوسيكل ويفتح دون ابطاء غطاءه . سائقه ينحني وتبدأ تخرج من الصندوق حزم الخطابات . اولاد يحتشدون حـــول الموتوسيكل لكن شيئا لن يحول بينه وبين ما يدور . كلها خطابات عادية حتى الان . وفجأة كالحلم هاهي المظروفات الصفراء .. خطا حتى اصبح وســط الاولاد وتابع الحزم وهي توالي الخروج .

ــ امش يا ولد انت وهـــو . ابعد .

ووجد نفسه يتراجع الى الخلف بينما فر الاولاد . تابع الخطابات وهي تدخل حجرة ثم تابعها وهي تخرج موزعة داخل جوالات. المستند في واحد من هذه الجوالات. أربعة . ســتة . ثمانية موظفين . عشرة .. اكثر .. كل منهم يحمل في يدع جوالا ويتجه الجميع نحو الرصيف . دقيقة واحدة ويخرج الامر من يدك .. تحرك ، وســار خلفهم وعينه على الجوالات في تصميم .. قطع الرصيف خلفهم وعند بداية القضبان تشتت الجميع . كالمخدوع وقف وكل واحد منهم يدخل من رصيف . اختار واحدا ولكن : ممنوع الدخول . سيذهب ليبتاع تذكرة مقابلة ، لكن صفير القطارات علا وسمعت بعد ثوان ضجة القاطرات .

اتجه قطار الى الاسكندرية مارا بطنطا ودمنهور وقطار السويس قام بعد ثوان وبعد قليل سيتحرك قطار الصعيد. الى كل مكان سيتجه قطار وكل قطار عند كل محطة سيقف ، وفي كل محطة سينزل جوال البريد .. في واحدة من تلك المحطات سينزل الخطاب الذي حرره وبه على سبيل الخطأ وضع المستند المفقود . وفي مرآة مقهى لمح وجها « محترما » اكتشف انه وجهه وانه مطلقا ليس واحدا من اولئك الاولاد الذين « هشهم » موظف البريد كالذباب ..

وفي ميدان باب الحديد كانت ضجة المواصلات . الترام . المترو . الاتوبيسات . آلاف العربات الخاصة والتاكسيات . وصعب هو الميدان ولا تدري ان كان معك او عليك الطريق .. وقف قليلا بجانب رمسيس يرقب دوامة ما يدور حواليه ووجد ان من العبث ان يعود المستند المفقود ..

*

كان وحده في صالة الانتظار . ومنذ زمن طويل لم يعبر شارع قصر النيل وعندما تذكر الان كان ذلك شيئا اشبه بالالهام . الاستاذ محمد عبدالخالق المحامي بلدياته وقريبه . وسيقول في قرارة نفسه لا يعرفوننا الا عندما يحتاجون الينا ، ومع ذلك فلابد ان تتضح الامور.

ــ اتفضل .

اكثر ما يضايق هو تلك المجاملات والتساؤلات التي لا ينتظر سائلها عنها ردا . فقفز سريعا فوق المقدمات

ــ استاذ محمد . ارجو ان تجيب في صراحة

ــ خير . هل ثمة ما يضايقك ؟

ــ كلا . الامر يتعلق بصديق ارجو أن تعفيني من ذكر اسمه

ــ ليكن .

ــ وارجو أن تعفيني ومعذرة من بعض التفاصيل التي لا يود ان يبوح بها لغيري .

ــ الا ان كانت تخدم موقفه .

ــ لا اظن .

ــ هذا شأننا نحن .

ــ اتفقنا .

ــ تفضل .

ــ لي زميل .. يعمل بالحكومة منذ ١٥ عاما، فان استقال اليوم ، هل يستحق معاشا ؟

ــ ولماذا يستقيل ؟

ــ هذه رغبته ،

ــ يستحق مكافأة . لا يصرف المعاش الا بعد ٢٠ عاما من الخدمة .

ــ حسن .

وساد صمت حائر . ثم رفع راسه متفاديا النظر الى وجه قريبه وبلدياته .

ــ .. ولنفرض ان هذا حدث . هل بامكانه ان يعمل في مكان آخر ؟

ــ حسب الظروف .

ــ وان شاء مثلا مغادرة البلاد ؟

ضحك المحامي

ــ يتبع الاجراءات المعتادة .

ــ وبالنسبة له فيما اظن يلزم خطاب قبول الاستقالة وشهادة بحسن السيرة والسلوك ..

ــ واهم من ذلك موافقة جهات الامن .

عبثت يده بالجريدة فترة

ــ صحيح .

وبعد فترة

ــ سؤال آخر : هل يعفى الموظف من مسؤليات وظيفته فور استقالته ؟

ــ بالطبع حين تقبل .

ــ أعنى ما قد يترتب عليها من مسألة ؟

ــ لخمس سنوات يظل مسئولا عن ذلك .

ــ ولكن لو قدر ان حكما صدر ضده . هل يستحق معاشا ؟

ــ لا .

ــ ولا مكافأة .

ــ حسب الظروف .

ــ وما ذنب اولاده ؟

ــ لو كنت تحكى بصراحة .

ــ انا صريح معك . هو صريح .

ــ اذن فماذا حدث من زميلك هذا ؟

ونظر اليه . وجده طلبة محاميا كالاخرين

ــ .. هل زور مثلا ؟

ــ لا .

ــ اختلس ؟

ــ لا .

ــ حصل على رشوة ؟

ــ قد يقولون ذلك .

ــ عدنا للالغاز. من مصلحته ان تصارحني. ماذا حدث بالضبط ؟

ــ لنتفق انه اضاع مستندا .. هاما .

ــ مانوعه ؟

ــ مستند بخمسة وعشرين الف جنيه .

صفر المحامي بفمه فجأة :

ــ هكذا !

ــ أعرف ان حسن النية في هذه الاحوال لن يفترض

ـ وهو خاص بأية جهة ؟
ـ بوزارة الحربية .
رسمت شفتا المحامي امتعاضة خطرة
ـ الست معى ؟ لن يفترض حسن النية ؟
ـ وهل زميلك هذا .. تعرفه ؟
ـ كما اعرف نفسى .
ـ على كل لو وجدتم المستند كان احسن .
ـ مركزه خطير ؟
ـ بالفعل .
ـ وسيفصل ؟
ـ لماذا نسبق الاحداث ؟
ـ لكنه يريد ان يطمئن .
ـ هو أدرى بما كان منه .
ـ يقسم انه برىء .
ـ ولديه على ذلك دليل ؟
ـ لا .
ـ اذن فادع له .
ـ واقصى عقوبة لامثاله ؟
ـ هكذا سلم بالسجن ؟ بسهولة ؟
ـ **وما الامل ؟**
ـ اسمع ياطلبة . ما تقصه على خطير بالفعل وليس ثمة محام في الدنيا كلها يجيب على افتراضات. والمحامي كالطبيب ليس ثمة ما يحجب عنه حتى العورات .. فى هذه العورات بالذات عملهم ..
ماذا كان منك بالضبط ؟
ـ منى أنــا ؟
ـ نعم ، واجب . انا قريبك وبلدياتك واولى الناس بثقتك . ماذا حدث ؟
اطرق وقطع قطعة صغيرة من ورق الجـريدة ظل يفركها بين اصابعه بلا وعي .
ـ أنا الذى اضعت المستند .
ـ وهل ثمة ما يشين موقفك ؟
ـ كلا واقسم لك .
ـ اذن ففيم كل هذه الاسئلة ؟
ـ سدت امامى كل الطرق .
ـ ولماذا انكرت أن الامر يخصك ؟
ـ حتى تجيبني بصراحة ؟
ـ ليكن . ولماذا تفترض في نفسك سوء النية ؟
ـ سيفترضونها هم .
ـ وانت . هل أنت واثق من نفسك ؟
ـ كل الثقة .
ـ **صارحنى ياطلبة ولاتخفعنى ،اعتبرني محاميك.** هل ثمة شىء . تفهمنى ؟
نظر اليه مأخوذا وتوقف عن فركالورقة وهمبالقيام.

ـ ماذا تظن يا استاذ محمد ؟
ـ اجلس . لاتغضب اريد فقط أن احدد موقفك.
ـ أقسم لك ؟
ـ لا أريد الا وقائع . وماذا سيترتب على ضيــاع هذا المستند ؟
غاص في مقعدة يائسا وقال بنبرة لا تخلو من تهكم.
ـ ضياع هذا المبلغ على الدولة وادانة برىءواطلاق سراح مذنب .
ـ يا للحادث !
هز راسه
ـ رأيت ؟
ـ لا ارى شيئا فانت لا تود ان تساعدني .
ـ قلت كل ما لدي .
ـ على كل لا نستبق الاحداث . دع ما يحـدث يحدث وثق انى بجانبك على الدوام .
بجزع من لا يريد للمقابلة ان تنتهى
ـ لكنى اريد ان اطمئن . طمئنى يا استاذ .
ـ فى أمور صعبة كهذه لا بد من عامل الزمن .
انهار فجــأة
ـ لا أنام يا أستاذ ولا يهدأ لى بال .
ـ على كل لا داعى للقلق .
ولم يكن ثمة بد من الانتظــار حتى يجود الزمــن بالاجابة على مثل تلك الاسئلة .

* * *

بقصد ام بغير قصد ، بفعل فاعل ام بتدبير شيطان يحمله قطار ام يجرى في مياه البالوعات ، صدقه المحامي أم شك فيه ، سأعده المدير ام تخطىعنه .. **لابدمن كوبة** شاى فالصداع لا يطاق ، ووحده جلس على المقهى بعـد أن رفض ان يصحبه الى المقهى لبيب ، صديق الطفولة قابله عند المحامي قادما من البلدة لكن حتى الثرثرة ضن بها الناس عليه . وكوب الشاى اشعرته بالجوع ومنـذ زمان لم يأكل لحمة الراس ، وفى الحسين اكل كما لـم يأكل في حياته ، يرقبك الناس فمهلا ، لكن ما شأنى انا بالناس ؟وفي الشارعرن جرس بائعالعرقسوس فاستوقفه، وعلى مقهى كان يقشر السوداني فى انتظار كوبة الشاى... وشوارع القاهرة بدات تمتلىء بحركة العصر ، واسوأ ما في الامر ان عليه ان يعود لبيته الان !
وفى الطريق ، لم تفلت من تحت عينه عربة ، ولم تزغ من نظره عمارة ، واستوعب كل نافورة . كل تمثال. كل ميدان . واكلت عينه جميع الفتيات والسيدات ..

* * *

لامعنى لهـذا القلق المصطنع ، فالنتيجة منذ الان معروفة ، وطلب الطلاق « سيشرف » في السجن لامحالة. لابد أن نكون واقعيين ونروض انفسنا على ما سوف يكون بلا خــداع .

— اين كنت ياطلبة ؟
— كنت في داهية . اسكتي .
— في داهية ؟ اعوذ بالله . اخطأت لانني سألت ؟
— استغفر الله العظيم ياناس !
— ليس من حقي ان أسألك ؟ ان اطمئن ؟ .
— من حقك . استرحت ؟ اطمئني اذن .
— ولا حاجة .
— هل حدث منى شيء ؟
— لا .
— اذن فما معنى ذلك ؟
— ليس له معنى واريد ان أنام .
وخرج صوته من خلف الباب غير مبال بما بدا عليها من التأثر :
— سنية . لا اريد اى صوت . فاهمة ؟

* *

— .. وهذا كل ما لدي .
— ليس بهذه الطريقة تتحدث . ينبغى ان تساعد التحقيق . لمصلحتك .
— لا ادرى كيف أساعده !
— ألست معنا ان التعلل بالذاكرة في مثل هذه المسألة شيء مضحك ؟
— وما ذا افعل ان لم اكن اتذكر ؟
— ولماذا تتذكر حتى هفوات الطفولة ؟
— لا ادرى .
— لكن يا طلبة . ساعدني . مهمتي .
— وماذا افعل يا أستاذ محمد .
— قل اى شيء .
— ليس لدى ما اقول .
— اذن لنترك هذا . لماذا يضيع هذا المستند بالذات؟ في المخزن ملايين المستندات . فلماذا هو بالذات ؟
— لانني اضعت هذا المستند بالذات .
— السخرية ممنوعة وانت امام القضاء . تكلم كرجل . لماذا ضيعته بالذات ؟
— اضيعه عن عمد . هو الذي ضاع .
— المستند ضيع نفسه . هل هذا كلام يا استاذ . دافع عنه بشرف .
— سيدى . لا جواب .
— جاء بأقوال المدير انك اقترحت ان تخاطب كل الجهات التى ارسلت اليها مكاتبات .
— نعـــم .
— وما الهدف ؟
— موكلي لايقصد مطلقا اشاعة المسئولية او التظاهر
— دعه يتكلم عن نفسه يا استاذ . نعم . ما الهدف؟
— شرحت له فكرتي .
— فأنت اذن ترى ان اتهام الغير مدحوض من اساسه؟
— ومع ذلك فيظل احتمال .
— ليكن ياسيدى المحامى . احتمال . من اذن يتهمه صراحة .. ؟
— تكلم ياطلبة . اعطني فرصة للدفاع .
— من ؟ اتهم . فرج ؟ ســالم ؟ سعد ؟ مصطفى ، علي ؟ صلاح ؟ منصف ؟ اسحق ؟ احمـــد ، صبحى ؟ من ؟ لكن آخرين يدخلون القسم من غير موظفيــه من ؟ رسمى ؟ رمزى ؟ نافع ؟ شكرى عدلى ؟ عبدالحميد ؟ عبدالله ؟ يوسف ؟ زكــريا حبيب ؟ .. لا استطيع لا يمكننى ان احصر كل الاسماء .
— تريد اذن ان تشيع المسئولية ؟ ولماذا لا تكون تدعي كل هؤلاء ؟
— سادتي اسمحوا لى ان اتخلى عن مسئولية الدفاع
— نعـم . لتسمحوا له فلست في حاجة لدفاع .
— ليكن . ماهو نوع علاقتك بصالح عبدالمجيد ؟
— لا علاقة البته .
— وان كان ثمة قرابة ؟
— كانت نكتة قالها على المقهى سمير .
— أليس لك قريب بهذا الاسم ؟
— لا اذكـــر .
— ولا بلديات ؟
— جائـــز .
— بل أكيــد .
— كثيرون يحملون نفس الاسم .

وايقظته ضجة طارئة وعندما فتح الباب ، لم يجد بالشقة احدا ، وعندما اطل من النافذة كانت زوجته في الشارع تجر خلفها شريف وتحاول ان تخفي اثر الدموع، في طريقها لامها . كان ذلك سيحدث لا محاولة عما قريب وليكن ما يكون .. واغلق النافذة وعاد ليستكمل التحقيق

* *

حدثه الكثيرون عن البيرة لكنه لم يذق طعمها الا تلك الليلة . وعلى مقهى أخرى غير التى تعود عليها جلس . لم يشارك احد مائدته ولم يشاركه مائدته احد . وعندما همس بطلبه سرعان ماجاء النادل العملاق ذو الملامح الجامدة

يضع الزجاجة وكوبة فارغة أمامه ثم ينصرف دون كلام . مرة المذاق لكنه في الجرعة الثالثة تعود . اتكأ بكرسيه الى الخلف وكان من المقهى على الجانب اليمين . حوله تناثرت بعض الموائد ، لكن الزحام كان بالطبع في منطقة الوسط . فسيحة هى المقهى وتغص بالرواد . عدد الحاضرين كبير ومع ذلك فما اكثر الوافدين . وفي صدر المقهى كان ثلاثة يواجهون الرواد بوجوههم الوقورة وعلى مائدتهم كؤوس الشراب . نادل المقهى العملاق الجامد الوجه يتحرك في همة وسيسيطر على المقهى جميعه . لايزال الناس يفدون وستكون مشكلة لو زاد عدد الحاضرين عن عدد المقاعد . لكن الطبيعة توائم نفسها فتوقف الحضور ثم خمدتبعد مدة حركة النادل ووجده غير بعيد منه فى وضع استعداد. ناداه اوسط الثلاثة المواجهين للجمهور وهو من يرتدى بدلة ناصعة البياض وفي عروة سترته وردة حمراء.همس يوصى بشىء فكانتآخر حركةقام بها النادل ثم عم السكون. وعندما لم يعد مذاق البيرة مرا بل لذيذا منعشا كانت الاسئلة التمهيدية بعد لم تصل لشىء . ومـع ان سير التحقيق لم يكن في صالحه الا انه لا يستطيع ان يلـزم الصمت . ومن جديد تعود الاسئلة لتلقى نفس الاجابات. واحتد المحقق مؤكدا ان هذه المراوغة لن تجـدى وان الاعتراف في صالحه . فتجرع جرعة كبيرة ونظر لحركة الشارع الباهته وعاد يؤكد للمحقق انه لا يراوغ . نظر بجانبه فوجد العملاق ذا الوجه الجامد ينتظر اية اشارة فعاد يؤكد بلهجة مقبولة ما سبق ان قال . ودخل وافد جديد فوجىء بالصمت فصار في خفة يلتمس مقعدا في هدوء حتى لايقطع سير التحقيق . وتحرك العملاق نحـو المائدة المواجهة فهمس ذو البدلة البيضاء فأعطى العملاق للجمهور وجهه . لم تنته الاسئلة لشىء حاسم يدحض الاتهام . الصمت هو الجواب الوحيد وهو كذلك اصح جواب . ومع ذلك فلماذا اذن كانت المحاكم وسنتالشرائع وعدلت القوانين ؟ وابسط وفاء المرء لوجوده ان يدفع عنه باليد والقلب واللسان . لا تتقاعس اذن وعجل بالدفاع. بالطبع لا اعرف أبدا ، ومعذرةان كانكلامي مضطربا بعض الشىء او كنت لا انمق الحديث . في ذلك اليوم تسلمت البوسطة ككل صباح . ككل يوم .. وقد سبق ان قلت ذلك فى التحقيق . أهي الذاكرة اذن ام ان الامر بفعـل فاعل ؟ اتراني شبكته سهوا مع مستند آخر أم تراه الان في مجارى المياه ؟ أهو الان فى طنطا . في المنصورة . في اسيوط . أم انه هناك وسط النفايات ؟ أتراه رمادا بعـد ان احرق أم ورقة يتقاذفها الهواء ؟ في جيبى ، مستحيل. فى مكتبى ، بحثت . في الدولاب المغلق مـن عام كامل ، فتحته . أيكون اذن وسط ملايين المستندات فى المخازن ؟ لا اعرف . انا شخصيا ليس لدي جواب .. وخيم على القاعة سكون عميق وبدأ الكلام يتزاحم على طرف لسانه واستدعى ذو البدلة البيضاء الحارس العملاق وهمس ببعض الكلام فلزم الصمت لكن اليد البيضاء اشارت لـه من بعيد ان يستمر فتجرع جرعة هذه المرة من الزجاجة نفسها وتهيأ للكلام . اذن فماذا حدث ؟ سؤال لا استطيع عليه أن اجيب . وفي الحقيقة ضاع مستند هام لكن اكثر من ذلك لا يمكننى أن اضيف . وتجرع جرعة اخـرى وتدفقت الكلمات . هذا كل ما هناك . ضاع مستند ؟ نعم ضاع ولست أنكر ذلك البتة وعلى ذلك فلنواجه الامر بلا لف ولا دوران . من اضاعه ؟ لا استطيع ان اتهم احدا بالتحديد ، وقد يكون ثمة مدبر للامر وقد لايكون . لكنه بالقطع ليس انا .. ارجوكم لا تقاطعوني وأعرف ما تودون أن يقال . لستانا لانىلم أقصد . لم أقصد السوء ولست بسيىء النية وارجو المعذرة ان كنت أكرر الكلام . سادتي على كلمة واحدة انا برىء ، وصالح عبدالمجيد هذا الذى سيفلت من الاتهام لا أعرفه وان حتى تشابهت الاسماء . وعلى منصور الذى سيدان لا أكن له ضغينة ولستاعرف حتى شكله . لا دافع اذن بالسلب ولا بالايجاب فلماذا لا تصدقون اننى برىء ؟ .. وانصرف من القاعة ثلاثة وبعد ان تجرعجرعة انسل كذلكاثنان وتحركت يد القاضى ان استمر . لا قصد اذن وراء ما حدث فلا تبقى الا شبهة الرشوة .. وهنا هرول اربعة فارتفع صوته يطلبتصديق ما يقال . اية رشوة يقبلها انسان لتضيع حياته وحياة المرتبطين به ؟ من ذا يرضى لنفسه هذا العذاب في سبيل متعة رخيصة زائفة ؟ لن نناقش الامر من جهة الضمير ولنناقشه حتى بمنطق المصلحة . لاشك انه خاسر مـن يغامر بحياته في شىء كهذا .. وسمع همهمة فادرك مايريد المعترضون ان يقال . تجرع اخر جرعة ومسح فمه بيده وعاد يتدفق الكلام . وعلى ذلك فهناك مرتشون فى كل مصلحة . فى كل مؤسسة . في كل ادارة . في كل بلد . في كل نظام . فى كل الدنيا نعم هناك مرتشون . فلماذا لا اكون واحدا منهم ؟.. ومع ذلك فانا ادرى بنفسيواقسم انني برىء . اقسم اننى برىء .. وهرع خارج القاعة خمسة من الرواد فأكد من جديد انه برىء . برىء . واهتزعلى صوت انكسار زجاجته الفارغة والتفت نحوه فيحدة كل الانظار . هرع العملاق الجامد الوجه وبعد نظره متوعدة حمل الحطام ، وغير بعيد وقف على أتم استعداد . واشار القاضى من بعيد ان يواصل الكلام . وما دليلى ؟ نعم وما دليلى ولماذا لا اعامل ككل كذاب ؟ .. معكم الحق فأنتم لا تعرفون عنى الا ما حدث ومع ذلك فلماذا لا يفترض الا سوء النية على الدوام ؟ خمسة عشر عاما اعمل بالمصلحة واقضي مصالح الناس . اسألوا الذين قضيت حوائجهم. اسألوا الذين كاد يضيع مستقبلهم لولاي . خمسة عشر عاما لا أسأل عن الصواب الذي افعل ثم أسأل اليوم عن خطأ ما كان في الحسبان . ومن أجل ورقة ضئيلة متآكلة الحواف باهتة الحبر رديئة الحروف والكلمات ! اذن وهذه الملايين من المستندات التي تضيق بها المخازن لماذا لا ينهض وجودها دليلا على براءة احد بينما ضياع واحد منها دليل اتهام ؟ ثقوا بنا او فافصلونا .. ثقـوا

بنا .. وهم القاضي نفسه بالقيام فأجلسه بعد الحاح عضوا اليمين واليسار . معذرة ان كان القول سخيفا فلست في أحسن الاحوال . وانصرف عدد اكبر لمح من بينهم واحدا يدخن فى عصبية غليونه ، .. مدير الدار ! وتذكر كلماته التي قوضت من الاساس خطة الدفاع . نعم ياسادتي بضياع هذا المستند سيبرأ مذنب ويدان بريء وتضيع على الدولة كل هذه الاموال . اسرة كأسرتي ستشرد .. فأنا مذنب اذن مدان ؟ لكنني ما كنت اقصد بل ولا اعرف مطلقا كيف اختفي وهل هو سرق أم تطاير أم ضاع ؟ يرتج علي القول وتذهب بي الاقوال مذاهب شتى ولولا انني اعرف نفسي لقلت بانني مدان . ومع ذلك فماذا بمقدوركم ان تفعلوا ؟ يستحيل ان تكون البراءة رغم ان الادانة لن تحيي حقا ضاع . وسكت وشعر بالعرق الغزير وبالوهن الذي حل بكل جسمه . أنصت فى انتظار الحكم ووجد النادل يهزه برفق أن حان وقت الانصراف . ألقى على المقاعد الفارغة نظرة دهشة ووجد نادلا آخر يكنس قاعة المقهى من النفايات .. وذكرته ابتسامة النادل ان عليه ان يدفع الحساب .

* *

وفي الطريق عاد يتأمل موقفه ، وفي البيت ذكره الصمت وغياب زوجته وانه بما كان ، وعندما فتح التحقيق في الليل لم يجد كلمة دفاع .. وفى الصباح دهش عندما راى الشمس تغمر الكون ، وعندما وجد الماء يسيل من الصنبور وعندما رغت الصابونة على يديه .. وفى الطريق الى العمل كان لا يصدق انه ذاهب الى العمل لولا ازدحام العربات وصياح الباعة واخبار تشكوسلوفاكيا ومجلس الامن وابوللو ٨ وعملية الدكتور برنارد ، وارتفاع الاسعار ..

* *

ومنذ ذلك اليوم وحتى الان ، ومع ان الحكاية قد « عدت على خير » منذ زمان ، ورغم الفرحة الطاغية التي كانت عندما عثر على المستند المفقود ، ورغم الضحكات العالية التي يطلقها في كل مكان ، وبرغم الايام الطويلة التي انقضت ، ومع ان شريفا ابنه في أولى سنوات دراسته الان ، وان زوجته انجبت له الى جانب شريف طفلين جميلين ، وانه بوسعه أن يتجول فى شوارع القلعة ، ويزور مساجد المنطقة ، ويأكل لحم الرأس وفتة الكوارع ويعب العرقسوس كما يشاء ــ وان كان شيء من ذلك كله لم يحدث حتى الان ــ برغم ذلك وبرغم غيره فحتى في ساعة صفائه . بل وفى ساعات صفائه بالذات . في المصلحة او في البيت . فى المقهى او في الشارع . في العمل أو فى الراحة . في الشغل أو فى الاجازة . مع زوجته أو مع الزملاء . مع الاصدقاء او مع الضيوف . يستمع لقفشات هؤلاء أو هؤلاء فأن لفظا من هنا او كلمة من هناك ، تقال عفوا وبدون قصد ، ويتجاوزها قائلها لغيرها وسط حديث من مئات الكلمات ، لكنها تقف في ذهن طلبة عبدالسلام هارون بلا حراك ، وسرعان ما تتداعى وراءها كلمات ، ويفاجأ بعد مدة بالمشكلة منتصبة ، هائلة متجسدة ، بشعة كوجة مسخ ، وتعود تتداعى ذكرى تلك الايام ، فتنحي الابتسامة ، وتموت الضحكة ، وتسرح الذاكرة الى بعيدليضاف الى تفاصيل ماحدث مزيد من التفاصيل ..

ومع أن سلوك زملائه معه كاد يبدد تساؤله عن مسؤليتهم فيما حدث ، خاصة وانه برغم رصده لكل نأمات سلوكهم ، وبحثه الدائب وراء فلتات اللسان ، لم يحظ برد شاف على السؤال ، الا أن ما حدث يظل يعود دائما يتراءى باحثا عن تفسير ، اذ كيف يتأتى أن يجد المستند فجأة بين طيات السومانة التي على مكتبه والتي يتكىء عليها طول اليوم اثناء عمله وبحركة لم يكن يقصد من ورائها اي شيء .. واذا كان احتمال اختفاء المستند بفعل فاعل لم يصمد للاختبار ــ ومع ذلك يظل قائما كافتراض ــ فلا مفر من ان يظن الامر قد تم بطريق السهو والنسيان ..

ولكنه ، اذا كان برغم كل ضحكات زملائه ، وقفشاتهم ومودتهم ، ونسيان الجميع لما حدث ، لم يشأ أن يترك الامر لحسن النية او للصدفة فأشترى لمكتبه كوالين ومفاتيح ، ونظم مكاتباته في ملفات ، ولم يعد يبقي فوق مكتبه الا المكاتبة التي يعمل بها ، واصبح يرجىء ارفاق المستندات مع المكاتبات الى الآخر ليدبسها مرة واحدة ، ثم يعدلها مرة تلو المرة ، ويسلم بوسطته لحامد دون انتظار الصباح .. فأنه برغم ذلك كله ، وانى كان حين تدهمه الذكرى فأن السؤال الذي يؤرقه والذي لم يعثر له بعد على جواب ، يعود فيلح : ماذا يضمن له الا ينسى او يسهو عليه ذات يوم ؟ وبعد اعمال الفكر يخيل اليه انه وضع يده على خطة محكمة سيشرع فى تنفيذها على الفور ، لكنه سرعان ما يكتشف ان ثمة ثغرة في خطته فيبدأ من جديد .. ثم يتذكر انه يعمل فيعود الى عمله ، ويذكر نفسه فى عنف كيف ان هذا الشرود بالغ الضرر اثناء العمل بالذات ــ كثيرا ما تخرجه من ذاته ضحكة عالية او تعليق مرح فيكتشف انه كان سرحان يفكر فى خفظه اكثر احكاما يقاوم بها السرحان والنسيان ..

التطور العلمي والتكنولوجي في بناء الاشتراكية

ترجمة : يوسف متي

ان التطور العلمي والتكنولوجي الحالي السائر بخطى لا مثيل لها في التاريخ الانساني هو عامل اجتماعي **واقتصادي ذو اهمية قصوى والثورة العلمية**والتكنولوجية ليست الا خلفية للنضال المحتدم من اجل مستقبل افضل للبشرية ، وهي في تحول مستمر الى وسيلة لتطور النظام واداة فعالة للتقدم الاجتماعي .

وفيما يخص الاهمية التاريخية الجسيمة للثورة العلمية والتكنولوجية وللمشاكل التي تثيرها في اوجه **الاقتصاد والاجتماع** والتكنولوجيا ، تحظى الملامح الرئيسة التالية برعاية خاصة .

ففي الدرجة الاولى يلزم ان نلم بالبدعة التاريخية النسبية لهذه الظاهرة ودورها المتزايد باستمرار في كل **مجالات الحياة ووجه الثورة العلمية والتكنولوجية هذا** يمكن ملاحظته بصورة مباشرة ، كلما تحدث التبدلات التي يأتي بها في فترات اقصر من معدل الزمن النسبي لحياة الانسان .

وتحمل الدراسات الاجتماعية والتقديرات التفصيلية انطباعاتنا الوجدانية هذه ، فمثلا نحن على علم بان ٩٠٪ من العلماء الذين عاشوا في التاريخ البشري هم معاصرون لنا فالانفاق على العلوم والتكنولوجيا وحجم المعلومات العلمية وغيرها من نسب التقدم العلمية والتكنولوجية في ازدياد سريع للغاية ، وهذه الزيادة السريعة تثير الدهشة لانها بدأت في اوقات حديثة نسبيا قبل ما يتراوح بين ٣٠ـ٥٠ عاما ، فمن اين انبثقت هذه الثورة .. ؟

ان الجواب الكامل لهذا السؤال يمكن ان يقدمه على ما يظهر فلاسفة المستقبل والمؤرخون العلميون ومع ذلك نستطيع ان نقتبس عددا من الاسباب التي تسبب هذه الظاهرة . ان الوجه الاكثر بروزا للتقدم العلمي والتكنولوجي الحالي هو ايجاد صلات وثيقة وعمل داخلي سريع بما فيه الكفاية بين الفعالية البشرية التي تروم اكتشاف قوانين الطبيعة الغامضة وبين النشاطات المبذولة لخلق منتجات نافعة اجتماعيا في حقلي التكنولوجيا والصناعة .

وفيما مضى من الزمن كان كل من هذين الحقلين للنشاط الانساني مستقلا عن الاخر تماما ، وقد استغرق ربطهما ببعضهما زمنا طويلا بحيث ان حقبا عديدة انصرمت بين ظهور مادة علمية وبين الاخذ بها وتطبيقها صناعيا ، ونتيجة لذلك اعتبر العلم في ازمنة ما ، وسيلة من وسائل تطمين الفضول الانساني كشيء خارج نطاق المصالح الحيوية للمجتمع .

❋ ❋ ❋

لقد تطورت التكنولوجيا والصناعة بدفع من حاجاتهما الآنية بمعزل عن العلم في اغلب الاحيان وكدستا مخزنا واسعا من المعلومات التجريبية والاكتشافات العملية التي كانت اساسا لاكتمال الصناعة اكتمالا متدرجا .

وليس للاساليب المعنية ، وحتى للغة المهندسين والتكتيكيين والتكنولوجيين الذين يعتمدون بالدرجة الاولى على التجارب والبديهة والتقليد ، اية علاقة على ما يبدو بالاساليب الفكرية والمنطقية المحضة وباساليب البيان اللغوي للعلم الاول البعيد عن حقل الممارسة .

ولم تبدأ الطريقة السريعة للادراك المتبادل لحقلي العلم والصناعة ولم تتوطد اللغة والاساليب العامة التي نشهدها اليوم الا بعد ان برهن هذان الحقلان تدريجيا قابليتهما على فرض تأثيرهما الايجابي ، الواحد على الاخر ، والا بعد ان استوعبت الفائدة العميمة لهذا التأثير المتبادل .

ان التطور المستمر في العلم ودخول الصناعة في التدرج العام للثورة العلمية والتكنولوجية قد اتصل بدرجة كبيرة بشيوع نوع جديد فريد من البحث العلمي المقصود منه سد الفراغ الذي كان موجودا في الماضي بين العلم والصناعة وهذا النوع الجديد من البحث الهادف الذي اطلق عليه اسم « البحث التطبيقي » يلعب دورا تاريخيا عظيما في التقدم العلمي والتكنولوجي محولا الآراء الجديدة والعلم الجديد عن الطبيعة الى مشاريع وتصاميم للاجهزة التكنيكية الجديدة تحققت فيما بعد في الصناعة والنقل والمواصلات وفروع الاقتصاد الاخرى .

وقد فرض « البحث التطبيقي » تأثيره الكبير على التطور العلمي بكامله عبر تطور العدادات الجديدة والاجهزة التكنيكية التي يشعر العلماء بحاجة ماسة اليها الان ، وبزيادة دور البحث التطبيقي في العلم ، تدريجيا ، فانه

يلقي بظله على حوالي نصف البحوث المأخوذ بها .

ولا يقلل هذا من دور ما يسمى بالبحث الجوهري اي البحث الموجه صوب الحصول على علم جديد عن الطبيعة ، وعلى اشكال جديدة لتنظيم المادة ، انما الامر على عكس هذا تماما فتاريخ العلم برهن — بما لا يقبل الشك — على ان التقدم الحاصل في كل البحوث العلمية الاخرى وفي التكنولوجيا والصناعة بشكل عام — ينبثق بدرجة اعظم — من البحث الجوهري الذي هو الاساس النظري لكل التقدمات العلمية والتكنولوجية فمن هنا تتدفق الاراء والمبادىء الجديدة التي نقتبس منها كل خطوط التقدم العلمي والتكنولوجي وما يلزمها من الزخم والقوة .

والمعترف به الان ، كلما تغلغلنا في جوهر المادة وتعلمنا في كل المستويات قوانين تنظيمها عظمت النتائج العملية التي نحصل عليها ولهذا تعتبر الابحاث الاساسية، المجالات البارزة للنشاط الانساني ومصدر التبدلات الراديكالية المقبلة في حياة العالم . ومع ان نشاطات الاكتشافات العلمية الفردية لا تحدث عادة حيث يتوقعها المرء ، يمكن ان نقول بدون مبالغة ان معظم التحولات الثورية الحاصلة في ارائنا عن الطبيعة ، تظهر في حقول علمية ، كعلم الفلك الطبيعي وفيزياويات المواد الاولية وعلم الاحياء .

ان قوانين وطرائق اساسية مجهولة لدينا تكمن في التركيز الواسع للمادة البعيدة عنا بملايين بل الوف الملايين من السنين الضوئية ، في عالم الذرات الاولية المتناهية الدقة في المدى وفي الزمان الحياتي ، وفي الانظمة البيولوجية المثيرة للدهشة في درجة تنظيمها . ومن الطبيعي ان لا يقوى احد على القول ، متى تحصل الاكتشافات الحاسمة لهذه العلوم ، علما بان تراكم درجة الحقائق الجديدة التي تولد انسجاما في اطار النظريات الموجودة من جهة والجهود التي يبذلها جيش هائل من العلماء الذين يستخدمون اجهزة فريدة من نوعها من الجهة الاخرى تبعثان الامل والتفاؤل .

وفي الفترات الزمنية الماضية ، القليلة ، حصل تقدم كبير في تطوير العلوم الفلكية وعلوم الفلك الطبيعية وتحققت اكتشافات جديدة مبدئيا بتأثير المفاهيم الجديدة لبناء المادة ، هذه المفاهيم التي امكن الحصول عليها بعد دراسة المواد الاولية والنواة النووية والبلازما وبعد خلق وسائل قوية للملاحظات الفلكية الطبيعية مثل التلسكوبات اللاسلكية .

وقبل ستة اعوام ساعدت هذه التلسكوبات على تسجيل مصادر واسعة من الاشعاع الشمسي حاول العلماء ان يوصلوها بالنجوم الباهتة الالوان جدا وادى الفحص الكامل لطبيعة مثل هذه الاشعاعات الى معرفة ان المواد المكتشفة موجودة على الاكثر عند حدودالملاحظات الكونية على بعد خمسة الاف مليون سنة ضوئية والى ان قوتها الاشعاعية تتجاوز كل ما معروف حتى الان لتوضيح القوى الهائلة التي تشعها من حيث تركيبها النووي الحراري وهو اعظم جهاز عرف بقوته الانتاجية حتى اليوم .

بامكاننا ان نفترض بان مصدر تلك المواد ينبغي ان يكون انفجارا نوويا حراريا لما لا يقل عن مائة مليون نجمة كلها مساوية لشمسنا بالحجم . ان هذه الايضاحاتلهذه الظاهرة تؤدي الى ظنون اشد ، تناقض كل المفاهيم الموجودة ، الامر الذي يظن معه باننا نجابه ههنا بعض القوانين الجديدة لسلوك المادة في الاحوال الاستثنائية .

وهناك حدث بارز اخر في عالم الفلك ، هو اكتشاف ما سمي « بالنابضات » في العام الماضي وهي انجم تقذف مقذوفات راديوية من اشعة x « اكس » والاشعة الخفيفة وان اهمية هذا الاكتشاف تكمن في النابضات التي تكرر النبض لفترات قصيرة جدا مما يدل على ان ابعادهادقيقة اذا ما قيست بالقوى التي تشع منها .

وعلم الفلك لا يتعامل مع المواد التي لها هذا التركيز الجسيم في القوة واحسن ايضاح مقبول — على العموم — لهذا التناقض هو ان هذه النابضاتتعرف اليوم باسم « الانجم النترونية » اي ان كلا منها مصنوع ابتداء من نواة نووية هائلة ويستحيل الاهتداء علميا الى الدرجة التي تختلف فيها الاحوال الفيزياوية في نجمة كهذه النجمات عن سواها اذا ما عرفنا ان السنتمتر المكعب الواحد للنجمة النترونية تزن على الارض الف مليون طن .

ان بحث مثل هذه الظاهرة يمنحنا مادة جديدة وافرة لفهم قوانين رئيسية للطبيعة لا تدرك الا بالحواس لامكان تطبيقها في المستقبل . وخلال الحقبة الاخيرة شاهد العالم تظاهرة مؤثرة لاهمية البحث العلمي — النووي — الفيزياوي بالنسبة للبشرية ولتأثيرها العميق على التقدم العلمي والتكنولوجيا .

واعتبرت الفيزياويات الطبيعية نقطة الانطلاق لكثير من التبدلات الراديكالية الناجمة عن ترويضالطاقةالنووية لا في مضمار العلوم والتكنولوجيا فحسب بل في مضمار العلاقات الدولية ايضا .

ان انجازات البحوث النووية وجدت لها تطبيقاعمليا في السيطرة على ابتداع الطرائق الصناعية العديدةالتلقائية الحركة . وفي التنقيب عن المعادن وايجاد اساليب تحليل جديدة عالية الحساسية وغيرها في حقول العلم والتكنولوجيا الاخرى وظهرت فروع علمية جديدة وتطورت على اساسها كالكيمياء الاشعاعية والهارمونات البيولوجية الاشعاعية . وليست كل المنجزات في حقول التقدم النووي الفيزياوي في مرحلة الاراء شبه الكمية لخصائص النواة النووية الا مجرد نتائج المكتشفات الاولى بعد دراسة المواد الاولى ونشاطاتها الداخلية . والجهد المبذول للحصول على دقة اعظم للصورة التقريبية لبناء النواة ولتوضيح طبيعة القوى النووية قد جر وراءه تسلسلات من المشاكل الجديدة والاكتشافات في حقل المواد الاولية بحيث ان اهميتها تجاوزت تجاوزا بعيدا

المدى اطار الاهداف الموضوعة نصب الاعين .

والمقبول لدى الخبراء عموما ، ان حل المشكلات المتراكمة منذ تطور فيزياويات المواد الاولية يجب ان ترافقه ثورة في الاراء الاساسية المتعلقة ببناء المادة تتناسب اهميتها وظهور النظرية النسبية وميكانيكية الكم . وعلى كل حال فان كل خطوة جديدة في هذا الحقل تتطلب تجارب معقدة عالية تستدعي تكاليف ومبالغ باهظة ، وفي المكان الاول يتقرر التقدم في الفيزياويات النووية بالمعجلات الجبارة المتوفرة للمواد الاولية كالمعجلة البروتينية الموجودة « سيربوخوف » ذات قوة ٧٠ر... مليون فولت الكتروني وهو ما تعادل قوته الاستهلاكية الميغاوات .

وبدت اولى معالم الثورة في علم الاحياء (البيولوجيا) للعيان في مجاريه العامة التي تعنى بكشف اسرار الميكانيكيات الحيانية من وراثة ونشوء وارتقاء والذي يميز احوال العلم الحالية هو ان التقدم الاعظم صوب حل هذه المشاكل ذات الاهمية القصوى للبشرية كلها موصول باستثمار الاساليب الكمية القائمة على المنجزات الكيمياوية والفيزياوية وبالتغلغل داخل بناء الخلايا الحياتية ذاتها والتفاعلات الجارية في داخلها .

ومثل هذه المنجزات الرئيسة في حقول كحقول شفره (دي . ان . اي) —D.N.A.— واثبات الدور الذي يلعبه اوكسيد ديزوكسيريبونكليك واوكسيد ريبونكليك في نقل ملامح الوراثة وعدد من الحقول الاخرى البارزة ، تتيح المجال الكافي لنقول بان الوقت الذي سيجد فيه البيولوجيون مفتاح السيطرة على العمليات والطرائق الحياتية وتغيير طبيعة الحياة ليس ببعيد ، وكل هذا يبشر بالخير ، يبشر لمجيء فرص فريدة للكفاح ضد المرض والجوع في العالم اجمع . وما تعتبر ذات اهمية خاصة للتقدم في المناطق الرئيسة للعلم الطبيعي ولكل التطورات التكنولوجية العلمية الحالية على وجه الشمول هي المنجزات المحققة في مضمار العلوم السيبرنيتيكية Cybernetics (العلوم التي تعنى بالالات الالكترونية الحاسبة المركبة وبالنظام العصبي للانسان ومعرفة طبيعة الدماغ البشري .) كما هي العلوم التي تهتم بدراسة الاساليب العامة لتحليل العمليات والصلات القائمة بين الطبيعة والمجتمع .

ان الحافز الاكبر الذي ادى الى تطور العلوم السيبرنيتيكية هو ظهور الحاسبات الالكترونية التي اشارت الى مرحلة جديدة في انتاج العمل العالي في العديد من المساعي البشرية وستوكل مختلف الوظائف التي كانت تعتبر فيما مضى امتيازا للدماغ البشري الى المكائن الالكترونية واليوم لا يوجد اي بلد يستطيع ان يطور بنجاح اقتصادياته وتكنولوجياته وعلومه بدون امتلاك احدث العدادات لاغراض الحساب والادارة والاعلام وما الى ذلك، نظرا لوجود هذا الفرع الجديد من العلوم التي ادخلت البشرية مرحلة جديدة من السيطرة على مختلف اساليب الحياة .

ان الاتجاه العام في التقدم العلمي والتكنولوجي يعكس انقسام العمل بين البحث الرئيس وبين البحث التطبيقي وبين التطور التكنيكي وبين الصناعة . وان العائد من هذه المراحل هو ضمان الاستمرارية والسرعة في التقدم العام نحو النجاح العلمي والتكنولوجي والانطلاق من اكتشاف القوانين الجديدة والظواهر في الطبيعة الى المخترعات والمبتدعات الصناعية والتكنولوجية .

ان النقص الكبير في الوقت المطاوب لتدوير مجرى الاراء واساليب وانماط الانتاج قد زادت بدرجة كبيرة الاعتماد على النسبة العامة للتقدم العلمي والتكنولوجي بصدد التحسينات الجارية على النظام الكلي للاتجاهات الصحيحة وعلى سرعة معالجة كل مرحلة وفي الحقيقة انه طالما بقيت الروابط بين العناصر الفردية لهذه العملية عاملا حاسما فان تطورها ينبغي دراسته دراسة شاملة .

وهذا التقارب يكشف عن عدد من الملامح الجديدة النوعية ، المميزة ، الطالعة نتيجة التركيب الاعظم والتأثير المتبادل للعلم والتكنولوجيا والصناعة . وتطور كل جزء من اجزاء التقدم العلمي والتكنولوجي يتحول الى مصدر من مصادر تطوير العديد من الاجزاء الاخرى وفي الوقت ذاته ، تدفعه الاجزاء الاخرى نفسها الى الامام .

وعلى هذا ، فان اجراء البحوث في بناء الاجسام الصلبة التي ادت فيما ادت اليه من اشياء ، الى اكتشافات التوصيلات العليا التي جعلت بالامكان بناء مغناطيسيات حديثة ذات لفافات مصنوعة من خلائط معدنية تزيل تماما التيارات والفولتات الحارة ومن الممكن الان الحصول على حقول مغناطيسية ذات توترات كبرى في اجهزة صغيرة. وايجاد هذه المغناطيسيات الموصلة العليا هو بمثابة حافز لكثير من فروع العلم والتكنولوجيا وبضمن ذلك الفيزياويات الصلدة ، عالية النوعية .

ان النسبة الاجمالية للتطور في الفروع الفردية للتقدم العلمي والتكنولوجي تتوقف ، الى درجة كبيرة على تقليص الوقت المصروف على احراز اي تقدم في اي من هذه الحقول وان الطبيعة الهندسية لتأثير هذا العامل يعتبر ذا اهمية قصوى لانه يضفي قوة كبرى للتخطيط الامثل الاوفى للتطور العلمي والتكنولوجي يضاهي ازالة اي خطأ في فترة وجيزة جدا في الوقت المناسب تماما ولهذا امكن التوصل الى خاصية اخرى من خصائص التقدم العلمي والتكنولوجي بظهور الحاجة الى التقدم على طول الجبهة وازالة البقع السود من خريطة التقدم العلمي والتكنولوجي .

ان الطبيعة المتعددة الانواع الكائنة بين الفروع الفردية للعلم الحديث كالصناعة والتكنولوجيا وللمكتشفات الجديدة المبشرة بالخير التي لم تكن متوقعة تتطلبان ان تكون جميع فروع العلم والتكنولوجيا محفوظة بحالة تسهل قبول الاراء الجديدة والمكتشفات الجديدة وتطويرها والانتفاع بها ، وهناك فرص جديدة للمكتشفات الجديدة حولت مناطق العلم التي اعتبرت فيما مضى

غير ذات شأن الى منطقة تقدم فسيحة .

مثلا ، ان اكتشاف مبدأ التوليد الاشعاعي المطابقة داخل الموجات الاذاعية والبصرية اعقبه تقدم سريع في ايجاد البلورات التامة في نظرية الضوء الموجبة ولقد اعتبر هذا الاكتشاف بمثابة حافز قوي لتطبيق نظرية الضوء الموجبة بشكل آخر وجد له تعبيرا قويا في انجاز بديع هو « الهونوغرافي » اي الصورة البثوتوغرافية الثلاثية الابعاد التي تؤدي الى تكوين تلفزيون بابعاد ثلاثة وافلام ثلاثية الابعاد في المستقبل .

ومع ان جهود العلماء والصناعيين مركزة — في كل مرحلة ثابتة للتقدم العلمي — على بعض الحقول الرئيسة، فان كل تحليل للتطور العلمي عبر الفترة الطويلة يظهر ، ان لا تحشيد القوى ولا وسائل المجالات الفردية يمكن استبدالهما بالمستوى العالي العام العميق في العلم والتكنولوجيا . وبالتالي يكون شرطا حيويا وجود تطور متناسق على طول جبهة التقدم العلمية والتكنولوجية ، ابتداء بالبحث الاساس وانتهاء بالانتاج وذلك من اجل الحصول على تطور سريع في كلا حقلي العلم والتكنولوجيا .

* * *

يمكن ان نذكر عددا من الحقول حيث نحس فيها بتقدم العلم والتكنولوجيا وحيث اعتبر تطبيق نتائجها ذا اهمية علمية عظيمة ويمكن ان تتخذ البحث العلمي المتصل بتطور القوة وهندسة القوة ، مثالا رائعا عن النظرية والممارسة .

لقد خلف نمو مصادر القوى الذي يميز معظم البلدان اليوم ويعبر عنه بمزيد من استهلاك القوة الكهربائية ، الشروط الضرورية للتقدم في هندسة القوة النووية بنطاق واسع . وهنا يلزم على العمل التكنيكي لخلق نماذج اقتصادية سليمة كافية في تقدمها من المفاعل النووية ، ولتطور مصادر الوقود بمنشآت القوة النووية يجب ان نحل المشكلة الكبرى لهندسة القوة النووية بحيث تجعل من محطات القوة الكهربائية والنووية منافسا اقتصاديا للمحطات التقليدية .

ان افضل حل لهذه المشكلة في الوقت الحاضر هو العمل في مفاعل التوليد الذي ينتج — وربما على نطاق واسع — **الوقود النووي وان تشغيلها يزيد من احتياطي** الوقود النووي مائة ضعف اذا قيس بالاحتياطي الطبيعي ، ذلك ان كلفة الوقود النووي تشمل جزءا صغيرا جدا من القوة الكهربائية المنتجة (بفتح الثاء) ويعتبر ظهور الاساليب الفعالة للطاقة الحرارية المحولة الى طاقة كهربائية ذا اهمية عظيمة جدا لمستقبل هندسة القوة ذاته وذلك ما ينجم عن اسلوب تحويل المولد الكهربائي المغناطيسي الهيدروديناميكي بتحريك تيار يتحول الى غاز ايوني حار يمر فوق حقل مشبع بالمغناطيسية .

ان الحل الناجح لهذه المشكلة سيكون ذا اهمية عظمى لخلق مولدات جديدة للطاقة الكهربائية القائمة على المبادىء الجديدة ولخلق محطات قوى كهربائية تقليدية ذات كفاءة عظيمة وكلما اوجدت درجة حرارة عليا للغاز العامل ومواد واقية من الحرارة ، بكثرة ، كلما نما باستمرار دور اسلوب الحصول على الطاقة الكهربائية ، ومن المتوقع والحالة هذه ان توفر مولدات (ام . اج . دي) M.H.D. في المستقبل نسبا اكبر من القوة الكهربائية .

ان الاهمية المتزايدة للبحث العلمي في حقل الفيزياويات الصلدة تنبع من المهمات التي اوكلها للعلم ، التقدم التكنولوجي ولا سيما خلق مواد جديدة تحتاجها الفروع العديدة للعلم والتكنولوجيا والصناعة . وان المهمة الجوهرية في تطوير مواد اعمار متقدمة وجديدة هي تحقيق سلسلة من الخصائص كالقوة ، والمقاومة النافرة — عم مركزية — والبلاستيكيات وما الى ذلك .

ان حل هذه الامور يتطلب بحوثا نظرية عميقة ونظرات فاحصة في بناء الالكترون وفي الشوائب الكامنة في البلوريات وما يحصل من الخلط والمزج وما اليها .

بوسعنا ان نقول ، والحالة هذه ، ان البلوريات الاحادية المثالية المصفاة تصفية عالية قد سبق ان انتجت موادا ذات خصائص ميكانيكية عالية وفريدة . تعلو كفتها على كفة المعادن باضعاف مضاعفة من حيث خواصها النافعة .

* * *

ما من حكومة تقدر اليوم ان تبقى بدون وسائل مواصلات وملاحة متنوعة كالراديو والتلفزيون والرادار والمرقب الكهربائي وربما كان هذا النوع من التكنولوجيا يعكس بابهى شكل آخر المنجزات العلمية في حقل الفيزياويات الصلدة بشكل خاص .

تتطور الهندسة اللاسلكية التي حققتها الاكتشافات التي جاءت في اعقاب الصمامات الالكترونية وتتجه صوب الاستفادة من عناصر الفلم التي ستؤدي الى المزيد من التصغيرات والى زيادة السرعات وتسبغ الثقة والكفاءة على الدوائر الكهربائية .

ان هذه التحسينات هامة بشكل خاص في حقل العدادات التقنية اذ بتشغيل كل من الوف العناصر التي تكونت منها ، تكون قد اسهمت في تنظيم المستوى الكمي الجديد للتطور . ان دور العدادات وتأثيره على العلم والتكنولوجيا والصناعة وكل تجربة علمية هامة — على وجه التقريب — وكل تقدير نظري ، لا يكون مفهوما دون استخدام العدادات ودون الدراسات الفضائية والتقديرات الفازية والهايدرو — ديناميكية وبحوث التقلبات الجوية والدراسات الاقتصادية والرياضية ، وهذه كلها تعتمد الان وبدرجة كبيرة على التقدم الحاصل في علوم الحسابات والتعداد والاحصاء بحيث انه يندر ان نجد فرعا من فروع الاقتصاد يستغني عن العدادات .

* * *

في عصرنا هذا ، عصر التقدم المذهل في العلم والتكنولوجيا ، ينبغي ان نولي عناية فائقة لاستغلال المواد الغذائية والافادة من الثروة الطبيعية التي هي اساس تطور الانسانية في المستقبل ، كما نولي عناية كبرى لتصميم وتطوير التقديرات والاحصائيات الاقتصادية والجغرافية الجوهرية للانتفاع الاكبر من المصادر الطبيعية في مختلف انحاء العالم وبضمنها المحيطات والبحار . ان احدى المشاكل الكبرى التي يتوقف عليها حل قضية التقدم الزراعي هي دراسة مصادر التربة وزيادة تأثيرها على اساس الري ومسح الارض وتطبيق اساليب الارض الفعالة ، في حراثة التربة وتخصيبها .

ان الحاجة لتوزيع المصادر البيولوجية توزيعا عادلا يتطلب مزيدا من العمل لتذليل مشكلة الاحتفاظ بالمصادر الحيوانية والنباتية وتكثير منتجاتها ويجري البحث الان في موضوع تعدادها وديناميكيتها ودراسة الصلات الداخلية بين مختلف اصناف الحيوانات والنباتات ليسهل اتخاذ التدابير الفعالة لمقاومة الآفات والاوبئة الزراعية وكيفية انتشارها وعدواها .

واذا ما تحدثنا عن الدور الاجتماعي ـ الاقتصادي الهائل الذي يلعبه العلم في مضمار التقدم البشري ، لا يسعنا الا ان نبدي اعجابنا بكون الاتحاد السوفياتي هو البلد الاول للاشتراكية المنتصرة وان التطور العلمي فيه امسى قضية ذات اهمية حكومية ونقطة التحول هذه في تطور العلم السوفياتي متصلة اتصالا وثيقا باسم لنين الذي قال باستمرار ان الشيوعية والعلم يجب ان يسيرا جنبا الى جنب وان الشيوعية لا يمكن ان تتحقق الا على اساس المعرفة العلمية .

وثقة لينين بقوانين الطبيعة ، غير محدودة ، تماما ، كثقته بمكانيات العلم ايضا وقد كتب في مؤلفه « المادية والنقد التجريبي » عام ١٩٠٩ يقول :

«ان الالكترون غير قابل للنضوب ، كالذرة تماما . .»

واعتبر لنين التقدم العلمي ووضع حياة البلاد الاجتماعية والاقتصادية برمتها على الاساس العلمي شرطا من الشروط الاساسية الضرورية لانتصار الاشتراكية وقال :

« ان من الضروري ان يصبح التعلم جزءا لا يتجزء من كياننا ذاته وعنصرا جوهريا لحياتنا الاجتماعية » .

وبهذه المبادرة . وباسهام عدد كبير من العلماء والمهندسين البارزين وضعت ما بين ١٩٢٠ـ١٩٢٢ خطة « غولرو » لكهربة روسيا اسماها لينين « المنهج الثاني للحزب » مما يدل على المعنى السياسي الكبير الذي كان يعلقه على تقدم البلاد العلمي التكنولوجي .

ان المفهوم النفعي غريب على لينين الذي لم يقصر اهتمامه على حقول العلم الهامة للتطور الاقتصادي وتحسين وضعية الطبقة العاملة فقط بل كان من المألوف ايضا ان لنين كان يمنح اهتمامه لكل خطوط العلم الاخرى حتى في وقت كان يعتبر اصعب الاوقات للاتحاد السوفياتي .

ان هذا الاستيعاب العميق لدور العلم ضمن تطور الاتحاد السوفياتي على جبهة علمية وسيعة تتراوح بين الحقول المجردة كليا وبين المشاريع التقنية الكبرى الثابتة .

ويظهر ان التطور العلمي كان الاصح ، مطابقة مع التطور الموضوعي للقوى الانتاجية وللعلم الذي كان يسرع بخطواته ، ومن جراء هذه السياسة تماما ، اصبح الاتحاد السوفياتي رائدا في التقدم العلمي حيث حقق طفرة سريعة واسعة ليس لها مثيل . ويوجد في الاتحاد السوفياتي اليوم ما يقرب من ٥٠٠٠ مؤسسة علمية تحتوي على اجهزة فريدة من نوعها كالمعجلات الجبارة للمواد المشحونة، والمفاعل النووية والتلسكوبات الراديوية والبصرية وبواخر البحث المحيطة والمؤسسات التجريبية المعقدة تعقيدا عاليا لدراسة الاساليب والطرق التكنولوجية .

لقد نشأ اساس بحثي من الدرجة الاولى يتحرى فيزياويات المواد الاولية وبضمنها اعظم معجلة بروتونية في العالم والعمل على وشك الانتهاء لصنع تلسكوب بصري بقطر ستة امتار ، يكون اعظم تلسكوب في العالم كما بنيت تلسكوبات لاسلكية فريدة في نوعها كما يتطور علم الفلك لما وراء الفضاء ، الى جانب دراسات خاصة بالارض وبالكون .

لقد قادت الصلات الكائنة بين العلم وبين حياة البلاد ، وهذه صفة بارزة من صفات العلم السوفياتي ـ الى ايجاد فروع جديدة للتكنولوجيا والصناعة تلعب دورا هاما في الثورة التكنولوجية والعلمية الحالية وفرضت تأثيرها النافع على تطور العلم ذاته .

* * *

لقداتاحت المنجزات العلمية السوفياتية في عدد من حقول علوم الفازات وضغطها وحركتها وفي الدوائر الميكانيكية الاخرى وضع اساس نظري لتطوير الطيران الحديث بالصواريخ الجديدة .

ان النجاح في ايجاد الاسس النظرية الجوهرية للكيمياويات والبترو ـ كيمياويات والكيمياويات اللاعضوية والكيمياويات العضوية العنصرية ، خلق الارضية النظرية لكل تقدم يحصل في مختلف فروع الصناعة الكيمياوية والمعدنية كما ان البحث النظري الذي قام به الجيولوجيون اوجد ما يمكن ان يقال بانه التوسع الذي تصوره الانسان للمصادر الاولية المعدنية للبلاد وهو بدون شك احد اسس التقدم السريع في الصناعة السوفياتية .

ان العمل الذي قام به العلماء السوفيت في الفيزياويات الراديوية والصلدة والبصريات والالكترونيات وفي نظرية السيطرة الاوتوماتيكية وفي الفروع العلمية الاخرى قد مهد السبيل لحل المشاكل التقنية والعلمية الكبرى وقد ساعدت نتائج البحوث البيولوجية على رفع مستوى الانتاج الزراعي وصناعة الاغذية ووضعت الاس النظري لحل مشاكل الصحة العامة .

لقد خلق العمل التجريبي الذي قام به علماء السوفيات ، الفيزياويون والكيمياويون والرياضيون ، الاحوال الضرورية لسرعة السيطرة على النواة النووية ونشأت صناعة قوة نووية عظيمة جدا وصناعة الاسلحة النووية الضرورية جدا للدفاع عن الاتحاد السوفياتي والدول الاشتراكية الاخرى وكان الاتحاد السوفياتي هو اولمن وضع اسس استخدام الطاقة النووية للاغراض السلمية وبدأ البحث في المركبات الحرارية ـ النووية للسيطرة عليها .

لقد اعتبر التحالف بين العلم السوفيتي والصناعة السوفيتية تجسيدا لنجاحات الاشتراكية في العلوم الصاروخية وفي واحدة من اعظم النجاحات ومنجزات العصر وهي غزو الانسان للفضاء الخارجي .

ان الدراسات الفضائية لم تفتح مجالات وفرصا واسعة للبحث في الحقول الجيوفيزياوية والفلكية وغيرها من الحقول واغنت خبراتنا بالارض والشمس فقط بل هي مكنت من حل العديد من المشاكل الهامة للمواصلات السلكية واللاسلكية والملاحة والمراصد والاحوال الجوية وفتحت الباب للتحليق الانساني الحقيقي الى الانجم والكواكب الاخرى في المستقبل .

ان الاهتمام الاشتراكي الذي يجسده الاتحاد السوفيتي بالعلوم الطبيعية والتطبيق التقني اهتماما واسع النطاق ، ساير النمو المذهل في دورها المتعلق بالتطور الاجتماعي الذي شهدناه خلال الحقب الاخيرة ولا يقلل هذا ـ بأي حال من الاحوال ـ اهمية العلوم التي تدرس الفرد والمجتمع واشكال الوعي الاجتماعي الاخرى، ذلك ان النظرية الماركسية ـ اللينينية هي المرشد في تطور المجتمع الاشتراكي والسلاح الامضى في فهم العالم وتبديله الى الاحسن .

ان جبهة البحث العلمي جبهة واسعة شاملة في الاتحاد السوفياتي ابتداء من دراسة قوانين الطبيعة العميقة في ظواهرها المتعددة وانتهاء بالعمل المتصل اتصالا مباشرا بمهام تطور الاقتصاد القومي . وكل من هذه المناطق موجه صوب الالمام بقوى الطبيعة واخضاعها لقوى الانسان وارادته وتعزيز القدرة الاقتصادية والدفاعية للاشتراكية وزيادة مدى ثقافة ابناء الشعب وسعادتهم .

* * *

تلعب الثورة التكنولوجية والعلمية دورا حيويا في انتصار النظام الاجتماعي للاشتراكية القائمة على الاسس العلمية في العالم اجمع ، وينبع هذا الدور من الطبيعة الديالكتيكية لتأثيرات التحول في حياة المجتمع المادية .

والحقيقة ان نتائج الثورة العلمية والتكنولوجية ـ من جهة ـ هي من الجاذبية العظيمة بحيث انها تكتسح جميع العوائق امامها . ـ ومن جهة اخرى ـ يسحب الاسهام في التقدم العلمي والتكنولوجي خلفه ـ وبصورة حتمية ـ نزاعا بين كل الاراء العلمية السائدة في العالم وبين المؤسسات الاجتماعية العتيقة الظالمة اللارشيدة للمجتمع القائم على الاستغلال .

ان الايمان بالمستقبل والايمان بانتصار الاشتراكية والشيوعية المحتم يستندان على الاستنتاج العلمي العظيم الذي ينبع من الماركسية وان التقدم الاجتماعي والتكنولوجي يتناقض واستغلال الانسان للانسان ومبدأ الملكية الفردية لوسائل الانتاج ، وهذا يسبب ـ بصورة محتمة ـ التناقضات الموجودة في المجتمعات غير الاشتراكية .

وآية ذلك ان التجربة التاريخية لانتصار الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي وفي عدد من الدول الاخرى ، قام اقتصادها على الاساس الاشتراكي والانتفاع المناسب المتزن بنتائج التقدم العلمي والتكنولوجي لصالح ورفاه الاشتراكية مما يؤدي بدوره الى النمو المستمر في جبروتها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ، في نفس الوقت الذي تسير فيه الثورة العلمية والتكنولوجية في الاقطار البرجوازية على مسار يتناقض مع طبيعة النظام الرأسمالي ذاته باعاقة وعرقلة الاقتصاد المنسق الموجه .

وليس من ريب ان مجرى الثورة العلمية والتكنولوجية ، يهيج هذه التناقضات ويظهر بوضوح العقم التاريخي لمبدأ المشاريع الخاصة في عصر الطاقة النووية وعصر الالكترونات والسيبرنيتيكات ، وفي الدول الرأسمالية المتطورة تضع امثولة الثورة العلمية والتكنولوجية الاساس للقاعدة التكنيكية والمادية لمستقبل المجتمع الاشتراكي على شكل صناعة واسعة النطاق تقدم على « الحركة التلقائية من جهة » ، ومن الجهة الاخرى تظهر الرأسمالية بمظهر بغيض امام الطبقة العاملة طالما ان نشاطات الاحتكارات الهائلة التي تسير بوحي الارباح الاسطورية ، تصطدم بين الفينة والفينة بالمصالح القومية ذاتها وبذلك تخلق الظروف المناسبة لانتصار الاشتراكية في تلك البلدان » .

من الطبيعي ان الاشكال الثابتة لهذه التحولات تعتمد على عدد من المسببات التي لا يمكن ان تقع تحت حصر .

عن مجلة
« الثقافة والحياة »

الانطباعيون

رياض

ايليا اهرنبورج
ترجمة : حسن ذو الفقار

ان من الصعب الحديث عن الرسم ، ولابد للمرء ان يراه . فالكلمات تحول في بعض المرات حتى عن رؤيته : كالتعليقات المقررة ، والتعريفات والمفاهيم الجمالية الجاهزة . هناك كثيرون لم يشاهدوا ابدا صورا لمانيه ورينوار ، لكنهم يعرفون رغم ذلك ، انه وجد في فرنسا رسامون انطباعيون « عرضوا العالم مشوها ، وصوروا انطباعاتهم العابرة الشاذة ، وسببوا للفن اضرارا بالغة ».

انني حين اريد كتابة بعض الافكار عن جماعة من الرسامين الفرنسيين في القرن الماضي ، اجد من المفيد الحديث عن الظروف التي نشأت فيها الانطباعية ، وماذا كانت عليه في الحقيقة . فالرسم لايمكن جعله كلاما ، ولكن المرء يستطيع دحض الافكار بالكلمات .

ان محاولة توضيح مختلف الظواهر في الفن كدرجات لتقدمه أو رجعته ، منعت في كثير من المرات فهم اعمال فنية مهمة بصورة صحيحة . لقد رأى البعض لفترة زمنية طويلة ان رافائيل هو قمة عصر النهضة . ونتيجة لهذا الحكم فان جيوتو كا نتلميذا تنقصه الخبرة ، وان اساتذة القرن الرابع عشر كانوا كذلك . ان أوتشللو وماساتشيو رسما بصورة تختلف عن رافائيل ، « لا لأنهما لم يمتلكا خبرته ، بل لأنهما ارادا التعبير عن أشياء تتميز بها حياة واحاسيس القرن الخامس عشر . لقد رأى الكثيرون قبل خمسين عاما ، ان قصائد نكراسوف هي شعر شاحب لعصر بوشكين ، ولم يكن هذا صحيحا بالطبع : ان ازمنة ومواضيع واحاسيس مختلفة تحتم اختيار صور مختلفة . ولايصح مقارنة اعمال الكتاب والرسامين مع اساتذة العصور التي سبقتهم ، أو التي اتت بعدهم ، بل يجب النظر اليها كتعبير عن المرحلة التي عاشوا فيها .

من المعروف لدينا ان ظواهر فنية غالبا ما غيرت الكثير في قابلية الاديب والرسام . ان احداثا كالرسم الفينيسي ، والشعر الرومانتيكي ، والرواية الروسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حددت مسبقا طريق تطور الرسم والادب في مختلف البلدان .

ولهذا السبب بالذات ، فان الملاحظات عن الماضي تكون غالبا مرتبطة بالفترة الزمنية . على المرء ان لا يعرض الماضي مرتبطا بالزمن فقط .

في عام ١٩٤٠ عندما اقتحمت الدبابات الالمانية باريس المقفرة والمصابة بالعدوى ، تذكرت مرات عديدة لوحة جريكول « سفينة مدوسا » . فعلى شعار مدينة باريس صورة سفينة مع هذه الكلمات الشامخة : « الامواج

تهزها ، لكنها لا تغرق » . ان هذه المسألة ليست مرتبطة بالاسطورة بالطبع . لقد تذكرت اللوحة ، لأنها كانت تلائم حالتي النفسية . ربما كانت الرومانتيكية الفرنسية ـ التي تكون أحيانا قوية التعبير جدا ـ لم تأت بلوحة أكثر اثارة من لوحة جريكول : ففيها عاصفة ، وحطام سفينة ، ومأساة الافراد والشعوب .

لقد عرضت لوحة جريكول في صالون عام ١٨١٩ . انها اثارت اشمئزاز البعض ، وافتتان البعض الآخر . وتحدث « دلاكروا » (وكان آنذاك في العشرين من عمره ؟ بحماس عن « سفينة مدوسا » . وكان شعور حماة النظام العام عن عمل جريكول مختلفا عن هذا تماما . فقد صرخ الرسام المشهور « انجرى » بغضب قائلا : « أنا لا اريد بشرا مثل هؤلاء ! لا أريد عبقريات تنمو بصورة أفضل في صالة التشريح ! انهم لا يقدمون لنا بشرا ، بل جثثا آدمية ! ان القبح والرعب فقط يثيران اهتمامهم . لا ، أنا لا اريد ذلك ! فالفن لابد أن يكون جميلا ، ويعلم الجمال » .

ومات جريكول في الثالثة والثلاثين من عمره . وبلغ انجرى السابعة والثمانين من العمر . وتهنأ باستمرار برعاية القياصرة والملوك . ورسم لوحات كبيرة بكل قدرة وبرودة روحية ، مثل لوحة « نابليون على العرش » و « موليير في حفلة العشاء عند لويس الرابع عشر » .

وبعد ثلاثين سنة من الفضيحة التي اثارتها لوحة جريكول ، عرض « كوربيه » ، الذي كان في الثلاثين من عمره ، اعماله في صالون ١٨٤٩ . وكانت لوحته « بعد الظهيرة في اورنان » موضع سخرية بعض زوار المعرض . وهتف انجرى قائلا : « انها مثيرة للاهتام ككل ، وتدعو للاسى في نفس الوقت ! فهي تخلو من البناء الفني والرسم : انها افراط يقرب من الجد في الهزل ! ان الفتى يمتلك البصر فقط . . . انه يخلق حقيقة خادعة تبدو أكثر واقعية من الحقيقة . فلو نظرنا اليها من مواقع الفن فانها ستكون خالية من اية اهمية تماما . انه ثوري ، ومن الممكن ان يصبح خطرا . . . »

وبعد أربع سنوات عرضت لوحة كوربيه « السابحات » ، في الصالون الذي أعقب ذلك . ولم يستطع نابليون الثالث السيطرة على نفسه ، فضرب بالسوط وبغضب تلك اللوحة .

وفي الصالون الباريسي لعام ١٨٦٣ عرضت لوحة « ادوار مانيه » « الفطور في الهواء الطلق » . وأثارت هذه الصورة عاصفة من السخط . وتحدث النقاد عن « قلة الحياء » و « السخرية » ، واطلقوا على مانيه صفة « الدعي » و « الغبي » . وامطرت الفئة الانيقة التي كانت تحيط بالرسام ، خالق تلك اللوحة بالشتائم .

ما الذي اغضب في لوحة جريكول انجرى ومريديه ؟

لنتذكر موضوع هذه الصورة . في عام ١٨١٦ غرقت السفينة الفرنسية « مدوسا » عند الساحل الافريقي . واستطاع اكثر من مائة مسافر ان يتسلقوا احدى العوامات التي تقاذفتها الامواج اياما عديدة . ومات الكثيرون منهم ، وكانت العوامة تحمل خمسة عشر منهم تجاوزوا الموت عندما بدت في النهاية للعيان . ففي الحقيقة ، ان هذه ليست قصة مفرحة . ولكن ألم ير زوار صالون عام ١٨١٩ أية صور ذات مواضيع حزينة ؟ لقد رسم « دافيد » استاذ انجرى في زمانه لوحة « مارا القتيل » ، تلك اللوحة التي يصعب على المشاهد رؤيتها كمشهد مثالي .

هل كان موضوع تلك الصورة التي رسمها كوربيه ، والتي من أجلها اطلق انجرى على الفنان صفة الثوري قبيحا ؟ فحول طاولة يجلس والد كوربيه مع الرسام وبجانبه ضيف يشعل لنفسه غليونا . ويجثم كلب صيد تحت الكرسي . وثم ضيف آخر يعزف على الكمان . الم يشاهد المرء قبل كوربيه لوحات داخلية فيها آلات الكمان أو تخلو منها . . وفيها كلاب وقطط ؟

وهل كن تلك « السابحات » اللاتي اطلقن غضب الامبراطور مثيرات الى تلك الدرجة ؟ فاحداهن تجلس على العشب مرتدية ملابسها ، اما الاخرى فقد تعرت وتسير نحو الماء متقية بقميصها . انها تدير ظهرها للمشاهد . ان « بروبسبير ميريميه » ، الذي كان يعرف انه موضع تقدير من نابليون الثالث وزوجته ، تحدث عن لوحة « السابحات » بغضب قائلا : « كيف يمكن ان يرسم انسان مثل هذه المراة القبيحة حقا ، وهي تستحم في مستنقع مع خادمتها . . . » من المؤكد ان موضوع الصورة لم يكن سببا لاثارة الاشمئزاز في هذه الحالة أيضا . ان نابليون الثالث لم يكن يتحلى بدرجة عالية من الاخلاق ، ومن الصعب ان ظهر تلك المراة العارية أهان اخلاق مؤلف « كارمن » ، هذا الرجل الذي افتتن بمئات الصور التي رسمها معاصروه لفينوس .

وما الامر حيال لوحة « الفطور في الهواء الطلق » ؟ هل يستطيع المرء ان يقول ، ان الموضوع هو سبب تلك الفضيحة التي اثيرت ؟ رجلان يجلسان بكامل ملابسهما ، وفي مؤخرة الصورة تستحم امرأة ، وتجلس امرأة ثانية على العشب ، ان موضوع الصورة يذكرنا بقوة بلوحة « كونسرت ريفي » للرسام الفينيسي المشهور « جيورجيونه » . ان هذه الصورة معلقة في اللوفر ، وافتتن بها اولئك الذين اغضبتهم لوحة « مانيه » . وقد قال « زولا » ، ان في اللوفر أكثر من خمسين صورة ، يمكن فيها رؤية اشخاص مرتدين ملابسهم الى

جنب اشخاص عراة . وهذا يعني ، ان الموضوع لم يسبب الفزع لزوار المعرض في هذه المرة ايضا . لقد كتب زولا آنذاك : « هل تعرف ما هو التأثير الذي احدثته صور مانيه في الصالون ؟ انها تفجر الجدران بمعنى الكلمة. فحولها عرضت حلويات ، صنعت وفق المرحلة الزمنية ، اشجار من السكر ، وبيوت من كعك الزنجبيل ، ورجال من عجينة الفطائر ،وسيدات من زبد الفانيليا ... وفي وسط هذا الفيض من الحلوى ، تبرز صور فنان حقيقي ، وتأتي بهذا المذاق المر المتعمد . وهذا هو سبب هذه الجهالة المرة ... »

من النادر ان يفاجيء موضوع لوحة ما المرء ، فالانسان يبدأ بالتفكير بموضوع اللوحة بعد رؤيته لها بمدة ، عندما تحتوى على شيء ما يشده اليه . ان تأثير الرسم يختلف بطبيعته عن تأثير الادب . ان انجرى الذي ادان جريكول و كوربيه ، لم يرفض مواضيع صورهم ابدا ، بل اعترض على الاسلوب الذي عالجا به مواضيع تلك الصور . انه استهجن البناء الفني ، واسلوب رسم الصورة ، والالوان ، وادراكهم للضوء ، وهذه هي اللغة المعقدة والمباشرة في نفس الوقت ، والتي يعبر بها الرسام عن افكاره ومشاعره .

لقد اكتشف ادب عصر النهضة موضوعا جديدا ، بعد تحرره من وصف حياة الشهداء ، والرسل الدينيين، والمبهمات . ان « بوكاتشيو » و « رابيليس »وصفوا حياة معاصريهم . والرواية الاسبانية التي تصور حياة المخادعين ، اثبتت لقرائها ، ان مغامرات محتال مألوف من الممكن ان تصبح اساسا لقصة. وكانت نساء فينيسيا غير المتزمتات في اخلاقهن ، يحمرن خجلا عند قراءتهن رسائل « ارتينوس » . ولم تكتشف جماعة بلياد نظرة اليونان القدماء عن العالم فقط ، بل انهم تحدثوا قبل كل شيء عن الافكار والمشاعر المكتومة لانسان القرن السادس عشر .

ان المرء لا يستطيع ان يخفي الدور الذي لعبه النحت في الحركة الانسانية لتلك المرحلة . من المحقق ان فن الرسم هز معاصري بوكاتشيو ورابيليس بطريقة رسم المواضيع اكثر مما فعل بجدة ما رسموا من مواضيع . ان عذارى « بوتشللي » المقدسات اثرن عجب اهالي فلورنسا في القرن الخامس عشر ، بالرغم من معرفة كل واحد منهم، ان كل رسام لابد ان يرسم العذراء المقدسة . ان لوحة « العشاء الرباني » و « القيامة الجديدة » لم تكونا ذات مواضيع اكتشفها « ليوناردو » و « ميكيل انجلو » . من المؤكد ان بعض المواضيع كانت تضايق الفنانين . ان رافائيل لم يكن يهتم باللاهوت ابدا ، لكنهم كلفوه رغم ذلك ان يرسم من جملة مارسم ، الجدل حول معجزة العشاء الرباني . من الطبيعي ان الموضوع لم يكن مدعاة لالهامه .. ورغم ذلك فالناس يتأملون صورة الجدارية بكل رغبة حتى يومنا هذا . انهم يتذكرون الخصومات الدينية للقرون الماضية ، وتهتز مشاعرهم من تناسق اشخاص تلك اللوحات وادراك العمق فيها ، ومدى الحكمة عند الرسام .

لقد بدا لمعاصري « اوتشللو » و « ميكيل انجلو » و « تنتورتو » ، ان طريقة رسمهم غير مصقولة ، وتغلب عليها الشعوذة ، بالرغم من معرفتهم بمواضيع تلك اللوحات الجدارية والصور . انني اذكر ذلك ، لأن من المهم تفهم الاسباب التي دعت الى تلك الاعتراضات ، التي اصطدمت بها في التاريخ اعمال الفنانين الذين رأوا وصوروا العالم بطريقة جديدة .

ان صور جريكول وكوربيه معلقة في المتاحف في الوقت الحاضر بنفس امتيازات صور عظماء عصرالنهضة. ولا يتخاصم الناس بعد حول « سفينة مدوسا » و « بعد الظهيرة في اورنان » . لقد اصبحت الاحكام التي اطلقها انجرى وميريميه احاديث تاريخية جوفاء ، وعدم بصيرة من اناس اذكياء وموهوبين اثبت الزمن انهم كانوا مخطئين.

ليس هناك من يتخاصم في فرنسا حول تلك الجماعة من الرسامين الذين ساروا على تجارب كوربيه . وبقيت بعدهم صفة « الانطباعيين » ، هذا المفهوم الذي لا يعطي تعريفا مضبوطا لكل الاعمال التي خلقتها تلك الفئة المتباينة من الاساتذة العظماء . ان الاجيال اللاحقة اعتبرت الانطباعيين جزءا من التاريخ الفني العظيم في فرنسا .

وافتتح في عام ١٩٤٧ متحف الفن الحديث في باريس ورغم احتوائه على الكثير من اللوحات القيمة، فانه لايؤثر في النفس الا كمعرض للصور : فبمرور الزمن اصبحت بعض اللوحات سيئة للغاية ، ولم يستطع بعضها الآخر ان يجتاز اي امتحان بعد . وغالبا ما يتخاصم زوار هذا المتحف .

ويوجد في باريس متحف آخر ، هو متحف « التويلري » ، الذي وضعوا فيه اعمال مانيه وديجا الى سيزان . ويخلو هذا المتحف من اية خصومات فكرية .

لايمكن ان يوجد اي احساس موحد حول الاعمال العظيمة للماضي ، وليس من الممكن وجوده . فمثلا ، كتب رومان رولان في يومياته ، انه يحترم « رمبرانت » ، ولايعير اي اهتمام لصور الاشخاص التي رسمها « فلاسكوى » .

وعند كلامه هذا ، لم يشك اية لحظة بعبقرية فلاسكوي . هناك من يفضلون دلاكروا على كوربيه ، ويفضلون هذا الاخير على الانطباعيين ، كما فضل آخرون « بلزاك » على « ستندال » او « موسيه » على« بودلير». ان هذه امور تجد صحتها في الوضع النفسي لزائر المعرض

او القارىء ، وليس عند اختلاف اولئك الرسامين والكتاب الذين ذكرتهم .

(٢)

كانت فرنسا تعيش في منتصف القرن الماضي في حالة من التوتر والهياج . لقد توغل صخب قطارات السكك الحديدية في الزوايا المثالية الهادئة التي تغني بها « لامارتين » . ونشأ عصر جديد للمعادن . وكان الحالمون الجشعون واللصوص الحالمون يخترقون شوارع القرون الوسطى الضيقة في باريس . وظهرت الى الوجود عائلات بارونات جديدة ، هي عائلات اصحاب البنوك . وراح التناقض والشك ، وكانت الاشتراكية لاتزال حلما غير واضح المعالم في روايات « جورج صاند » ومواعظ « لامينانس » وجماعة « فورييه » ولكن أيام حزيران عام ١٨٤٨ أثبتت مولد قوة جديدة ، الا وهي : البروليتاريا وراث البرجوازية : ان طريق عظمتها هو طريق اضمحلالها .

لم تكن الكلاسيكية المنتحلة مخلفات فترة نابليون قد قبرت بعد . وكان انجرى مازال يحاول حماية الفن الاخلاقي . كانت السيطرة لاتزال لأولئك الرسامين الذين رسموا بارونات المال كأبطال روما القديمة ، وخلفوا سيطرة مئات من صور المعارك .

كانت الرومانتيكية تسير بين قلاع القرون الوسطى والمتاريس ، بين الغربة والانتحار ، بين السماوات الملبدة بالغيوم والمنعطفات التي خلقت لترسم .

ولم تستطع اشعار لامارتين أو فيني ولا اللوحات الكبيرة للرسامين الاكاديميين ان تعبر عن عمق قلق القرن. لقد كان الفن معزولا عن الحياة . ان هذه الحالة كانت تلائم البرجوازية جدا : انها كانت تميل الى رومانتيكية مريحة لا تنغص عليها حياتها ، وترغب في فن رسم مملوء بالفخفخة لتزين به جدران فيلاتها ، وتحتاج الى قصائد غنائية حزينة ، وقطع مسرحية تعرض مغامرات ذات شجاعة غير معقدة وبطولة معزولة عن الحياة . نعم ، ان مثل هذا الفن كان يلائم الظنون المجردة للبرجوازية ، ولكنه لم يستطع ارضاء الفنانين العظماء المخلصين .

كان طريق الخلق الفني عند جوستاف كوربيه مفجعا : فقد سار في طريق جديد ، وكان هذا سبب عدم المغفرة عنه . فهو لم يكن فيلسوفا أو واعظا أو زاهدا بطبيعته . كان يحب الحياة بكل عاطفة ، ولذا رسم جسد المرأة ومنظر الصيد وحرج الغابات بحرارة فطرية ومسرة حسية جعلت العالم ملموسا في صوره المملوءة بدفء الحياة . وهو نفسه ، كان يشبه شجرة جبارة حية .

لقد غدت حياته صعبة ومحزنة في بعض المرات ، بسبب القطيعة الحادة التي انتهجها ضميره الفني مع تصورات ورغبات المجتمع الذي كان يعيش فيه .

لقد تحدثت عن تعليق انجرى الغاضب على لوحة « بعد الظهيرة في اورنان » لكوربيه . وعلى العكس منه دلاكروا الذي حيا آنذاك كوربيه قائلا : « انه مجدد حق ، وثوري » . لقد كان دلاكروا مجردا من الحسد ، وبامكانه فهم العمل الفني وان كان بعيدا عنه . لكنه احتج رغم ذلك ، عندما عرض كوربيه صورته « السابحات » : « يالها من صورة ! ياله من موضوع ! من الممكن قبول الشكل المألوف ، اما الفكرة المألوفة والعديمة الجدوى فهي شناعة ... آه ياروسيني ! آه ياموزارت ! ايه أيتها الافكار المتوقدة لكل الفنون التي تجذبها فقط الاشياء التي لابد للمرء أن يعرضها على الوعي الانساني ! ماذا ستقولون عن هذه الصور ؟ » ويصف في يومياته كوربيه بالواقعي البائس . ويقول « انني ابذل جهدا كي اهرب من واقعية الاشياء غير الانسانية ، وابحث عن نجاتي في اجواء الخلق الفني » .

هكذا دلاكروا ، المتحمس لعبقرية كوربيه (فقد كتب بكل جذل عام ١٨٥٥ عن صورتين له هما « الدفن في اورنان » و « مشغل الرسام ») ، والذي كان يحاول مواجهة ظنون العالم الرومانتيكي بالواقعية .

لماذا كان نابليون الثالث ومريميه والادباء والنقاد المخلصون للحكومة يكرهون كوربيه الى هذا الحد ؟ بالطبع ليس لانه جرح حياءهم . انهم كانوا ضد طريقة الرسم الجديدة ، وبدا لهم اسلوب التعبير المباشر عند كوربيه مرفوضا وخطرا على مجتمعهم البرجوازي . وكتب فاليه عام ١٨٦٦ قائلا : « لقد آمن الناس ان كوربيه مشعوذ مضحك ، وطموح قبيح ... وطوال خمسة عشر عاما لم يصفه الناس الا بمهرج اعتيادي شاذ ... عندما ظهر كوربيه كان كل شيء على وشك الاختناق في اطار التراث الضيق . انه حطم ذلك الاطار ، فجرحت الشظايا الكثيرين . وتضرر بصورة خاصة الرسامون والنقاد ... وأصبح كوربيه بمضي السنين شهيرا . فلو انه خضع لمفاهيم الجمال البرجوازية ، وقام بتنازلات للحماة الرسميين للفن لما كان غناه المادي أقل من شهرته . حمدا لله انه لم يقم بأية تنازلات ، وصمم على ان يبقى صلبا ، ويخوض معارك فنية ، ويفتح عينيه ليرى الطبيعة ، وترتعش يداه ليخلد الاحداث في صور . « وهكذا نرى ان ممثلي المفاهيم الجمالية البرجوازية قد كرهوا كوربيه منذ الخمسينات من القرن التاسع عشر . ولا يستطيع المرء تفسير هذا الكره من موضع صورته « كاسرو الاحجار » ، هذه الصورة التي رأى فيها برودون انعطافا اجتماعيا . لقد تحدث احد معارف كوربيه ، انه قال

للرسام اثناء وقوفه أمام لوحته التي تصور مجموعة من الوعل في الغابة : « هنا لا يستطيع ان يجد احد اية نزعات انسانية ... » فابتسم كوربيه قائلا : « انهم يستطيعون ان يكتشفوا انه اجتماع سري لوعول اجتمعت في الغابة لاعلان الجمهورية » . نعم ، فحتى الصور التي تعرض مشاهد الصيد قد اغضبت النقاد : انهم لم يروا الوعل ، بل شاهدوا اسلوبا جديدا في الرسم ، ارعبهم بواقعيته الصريحة .

لم يحاب كوربيه المنافقين منذ صغره . فقد كره الامبراطورية الثانية وحفلاتها وبدلاتها الرسمية وصفقاتها التجارية المريبة ، وكذلك جنرالاتها القساة . فليس من الصدف ان كوربيه أصبح من انصار الكومونة . ولكن رغم انضمامه الى الكومونة ، لم يستطع استيعاب اهمية الانتصارات الاولى التي احرزتها البروليتاريا بكل جلاء .

لقد كرهت البرجوازية كوربيه قبل عام ١٨٧١ ، لأن فنه الذي قطع الصلة بالتقاليد المحافظة ، وحاول تقديم واقع العالم قد ارعب البرجوازية .

ففي عام ١٨٦١ كتب كوربيه : « ان كل عصر يمكن ان يصور من قبل فنانيه ، وهذا يعني ، من قبل اولئك الذين عاشوا في ذلك العصر . انني اؤمن ان فناني فترة زمنية معينة غير قادرين على تصوير القرون الماضية او الآتية ، وبعبارة اخرى ، انهم لا يستطيعون تبيان الماضي او المستقبل ... ان لكل عصر فنانيه الذين يعبرون عنه للاجيال القادمة ... فالرسم في جوهره فن ملموس ، ويمكن ان يدوم فقط عند عرضه لاشياء حقيقية يمكن رؤيتها . ويمتاز قبل كل شيء بلغة مجسمة ، تتكون من اشياء يمكن رؤيته والذي لا وجود له ، لا يدخل في مجال عالم الرسم » . ا نالبحث النظري حول الواقعية الجديدة في الرسم ، وليس فقط بواسطة هذه الكلمات التي ذكرناها ، بل بواسطة اكثر من اثنتي عشرة صورة غير اعتيادية ، هو السبب في ان حماة الفن الاكاديمي وكذلك الفنانين الرومانتيكيين الذين ولى بريقهم منذ أمد طويل ، فقدوا السيطرة على أنفسهم .

لقد أدان حكام فرساي كوربيه ، بتهمة انه حطم عمود فندوم . ان قرار تحطيم العمود اتخذ من قبل الكومونة في الثاني عشر من نيسان عام ١٨٧١ ، وانتخب كوربيه في السادس من نيسان في مجلس الكومونة . ودون ان يعيروا هذه الحقيقة أية أهمية ، رموه في السجن وقدموه الى محاكمة هزلية مؤلمة . لقد اشيع حتى الماضي القريب ، بأن كوربيه وقف أمام المحكمة موقفا غير لائق به . وفي عام ١٩٥١ نشر في باريس تقرير ، ثبت انه الدفاع الذي قدمه كوربيه أمام المحكمة . انه يتكلم في هذا التقرير بكل صلابة وشرف عن مصيره في الكومونة ، ويقارن مضطهدي باريس بنيرون : « فبعد ان احرقوا باريس ، يستطيعون تحقيق حلمهم ، فيعدمون الشعب والعمال » .

ففي تلك الايام ظهر كل الحقد على المجتمع عند رسامي الصالونات والنقاد البرجوازيين وكتاب الصياغة الكلامية . لقد بذل كل من دوماس الابن وباريي دورفيلي وسارسي وآبو جل جهدهم في سبيل ان يبز كل منهم صاحبه في شتيمته الغاضبة ، وتكلموا عن اسلوب « الرسم المقزز » عند كوربيه . أكثر مما تحدثوا عن عمود فندوم .

وحكمت المحكمة على كوربيه بالسجن ، ثم استبدلوا الحكم بعقوبة قاسية صارمة . ووجب عليه دفع تكاليف اعادة بناء العمود . وصودرت صوره وبيعت فى المزاد العلني بأسعار زهيدة . ونفى الرسام من فرنسا ، فمات عام ١٨٧٧ في منفاه في سويسرا .

ما الذي ارعب في صور كوربيه الرسامين والكتاب المحترمين لتلك المرحلة الزمنية ؟ هل السبب في طبيعتها الفظة ، وتقليدها العبودي للواقع ؟ لقد كتب بودلير عام ١٨٥٩ ، ان التصوير الفوتوغرافي (وكانت فترة النجاحات الاولى للتصوير الفوتوغرافي) يعلن نهاية الفن . مما لاشك فيه ، ان التسجيل الميكانيكي للواقع هو نقيض تام للخلق الفني . وبعد مائة عام من التنبوء القاتم لبودلير ، تنتج فرنسا عددا من اللوحات يزيد على عدد الصور الفوتوغرافية المشابهة لها . لاذنب لكوربيه في ذلك : ان اسلوب رسمه كان تأكيدا للواقعية . فقد رأى ورسم الكثير من الاشياء بطريقة جديدة . كتب لوى أراغون في كتابه المملوء بالعاطفة نحو كوربيه قائلا : « ان كوربيه هو أول من اعلن في الرسم باسلوب تصويره عن استعلاء المادة ، وان الموضوع موجود دون علاقة بالرسام ، وان هناك ضرورة ملحة للرسم عن الطبيعة فقط ، ورسم ما تراه العين وما يمكنها رؤيته . وهو يتحمل بذلك مسؤولية تطور كل الرسم الذي جاء بعده في فرنسا ، والذي اطلق عليه البعض بكل جرأة اسم الانطباعية . فلو لم يكن كوربيه موجودا ، لما وجد مانيه وبيسارو وسيسلي ومونيه ، أو أي من اولئك الذين اتوا بعدهم . ويدعو اراغون كوربيه « بالاب الشرعي للانطباعية » ، و « الواقعي الحاسم » و « عدو التجريد » .

اما الرسم الذي يقود الى التصوير الفوتوغرافي الملون ، فقد قام بتبنيه رسامون آخرون ، يرجع أصلهم الى تلك الجماعة التي احتقرت كوربيه . ان اللوحات التي تصور الافراد والتي رسمها حماة الفن في سنة ١٩٥٠ تختلف عن تلك التي رسمها حماة الفن عام ١٨٥٠ ، ولا تشبه مواضيع صور مرحلتنا الحاضرة تلك التي عرضت في لوحات الصالون الباريسي في منتصف القرن الماضي . ولكن هناك مسألة مشتركة بينهما : ان تجاهل الواقع لازال مستمرا ، والصور كانت ومازالت لا ترسم عن

الطبيعة ، وتعكس اصول الرسم الاكاديمي وتحتقر لغة الرسم والالوان مباشرة .

وولد بهذه الطريقة من الذين قاموا بتقليد انجرى أولئك الفنانون الذين دافعوا في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي عن نبوءة بودلير الحزينة حول استبدال الرسم بالتصوير الفوتوغرافي الملون، واتبع كوربيه مؤيدو الواقعية الجميلة ، مانيه ومونيه وديجا وسيزان . ولابد للمرء ان يتذكر في هذه المناسبة ان بعض النقاد يحاولون ان يجعلوا من كوربيه « أقل الواقعيين أهمية » في فرنسا .

(٣)

كم من المرات سمعت من يسمي الانطباعيين « المجددين » . فبحثت في المعجم ووجدت ان كلمة « التجديد Moderrismus » فرنسية الاصل ، وتعني « تيارا منحطا في الفن والادب في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ينافي الواقعية ، ويمتاز بمسحات من الانخذالية والغموض في بعض المرات » . (المؤلف يقصد المعجم السوفياتي — المترجم) .

ففي الحقيقة ، ان كلمة « التجديد Moderrismus هي كلمة فرنسية الاصل ، وتعني في هذه اللغة « حب الواقع » .

من هم الذين عاصروا الاقطاعيين ؟ ولد ادوار مانيه في عام ١٨٣٢ ، اي قبل ان يولد ربين باثنتي عشرة سنة ، وبثماني عشرة سنة قبل مولد موباسان . وولد ديجا عام ١٨٣٤ ، وكان يكبر بيزيه بأربعة أعوام . وفي عام ١٨٤٠ جاء مونيه الى العالم ، في نفس السنة التي ولد فيها زولا وتشايكوفسكي ، وكان سيزان زميل زولا في الدراسة . وانطلقت ثورة الغضب ضد صورة مانيه «الفطور في الهواء الطلق» في عام ١٨٦٣ . وانهى تورجنيف في هذه الفترة رواية « الآباء والبنون » ، وابتدأ فلوبير كتابة « سنوات دراسة العاطفة » .

ويرجع تاريخ اول معرض لجماعة الرسامين الذين اطلق عليهم النقاد اصطلاح « الانطباعيون » الى عام ١٨٧٤ . وانهى تولستوي في تلك السنة رواية « آنا كارنينا » ، وعرضت على المسرح لاول مرة أوبرا « بوريس جودونوف » لموسورسكي ، واصدر زولا رواية « جوف باريس » . ومن باريس كتب ربين آنذاك ، وكان قد انهى دراسته الاكاديمية لتوه ، قائلا : « انني اجل كل الانطباعيين ، الذين استطاعوا ان يفرضوا أنفسهم شيئا فشيئا ، وقد اصبح مانيه شهيرا منذ أمد طويل ... »

لقد ذكرت هذه التواريخ لاعيد الىالذاكرة ، كم من الزمن يفصلنا عن الانطباعيين . انه قرن من الزمان تقريبا ... ان اسماء الظواهر الفنية المهمة التي دخلت التاريخ ، ولدت بصورة عفوية بحتة . نحن نسمي الفن الذي ولد في القرن الثاني عشر في قلب فرنسا مباشرة بالفن القوطي ، مع انه غير مدين في أصله للقوط . وبقيت في ذاكرتنا ثلاثة او اربعة أسماء من أسماء شعراء«البلياد» الفرنسيين ، ولا يكشف لنا هذا الاسم الذي يذكرنا بمصير بنات اطلس ، اللاتي اصبحن برجا في مجموعة الكواكب ، عن اهمية شعر رونسار أو دوبيلي . ان الشعر الماكروني اللاتيني المستند على الهزل والسخرية من العلم ، والذي هو في نفس الوقت صفة تتعلق بالطبخ ، لا يقول لنا شيئا حول الظاهرة المعقدة في شعر فولنجو أو آريون . ان صفة « الانطباعيين » هي صفة جائرة كذلك .

لقد سمى كلود مونيه احدى لوحاته « انطباع ، شروق الشمس » . وأراد الناقد لوى لروى أن يسخر من اعمال هذه الجماعة التي اهانت ذوقه الفني، فسماهم بكل احتقار « الانطباعيين » (تعني بالفرنسية انطباع) . وآل اسم الناقد الى النسيان منذ زمن بعيد ، وبقيت بعده تسمية « الانطباعية » التي لا تعطي بالطبع تعريفا عن الافكار الفنية لهؤلاء الاساتذة الذين يختلفون فيما بينهم ، مثل مانية وسيزان ورينوار وديجا .

يمكن تحديد الفترة الزمنية التي جمعت بين جماعة الانطباعيين بعشرين عاما — من عام ١٨٦٣ الى عام ١٨٨٣ — هذه الفترة التي بذل فيها الانطباعيون جهودهم قبل كل شيء في النضال ضد الفن الاكاديمي . فقد عرض مانيه عام ١٨٦٣ في صالون ديفوز لوحته « الفطور في الهواء الطلق » . وكانت صور الرسامين الشابين بيسارو وسيزان معروضة في نفس الصالون ايضا . وكانوا هؤلاء على اتصال دائم مع مونيه ورينوار وسيسلي . وبعد فترة انضم ديجا اليهم .

كانت بداية السبعينات هي فترة ازدهار الانطباعية . والى هذه الفترة تعود احسن اللوحات التي رسمها مونيه وبيسارو وسيسلي للطبيعة ، وكذلك اعمال مانيه ورينوار وديجا وسيزان التي تقترب بشكل أفضل من الانطباعية في شفافيتها وروحيتها واحساسها بالضوء .

في عام ١٨٨٠ ابتدات هذ الجماعة تبتعد عن بعضها فانفصل سيزان ورينوار عن الانطباعية ومات مانيه عام ١٨٨٣ . واجتاز كل من مونيه وبيسارو ازمة خلق فنية . وابتدأت الانطباعية تشتهر بين اوساط الهواة ، ولكن لم يعد يوجد انطباعيون .

لقد كانت السبعينات في فرنسا سنين عاصفة غير اعتيادية ، مملوءة بالصدامات والتناقضات . فقد خسرت فرنسا الحرب ، وسقطت الامبراطورية الثانية . وبرهنت الكومونة على نمو وقوة البروليتاريا ، ولكن

الراسمالية كانت ما تزال قوية . وازداد الانتاج الصناعي بخطوات سريعة . واكتشف المهندس مارتين في عام ١٨٦٣ طريقة الحصول على الفولاذ ، ونشأت اولى افران الصهر المسمات افران ـ مارتين . وابتدأ الحديث عن الاسمنت المسلح . ويقترح المهندس بيرجي الاستفادة من قوة الماء . وكان العالم الفسيولوجي برنار في غمرة عمله ، وباستور يجري تجاربه الاخيرة قبل اعلان اكتشافه . وصدرت عام ١٨٧٣ رواية هيجو « عمال البحر » وديوان « السنة المرعبة » الى الاسواق . ونشر فلوبير « سنوات دراسة العاطفة » . وتظهر الروايات الاولى لزولا ، وقصص موباسان القصيرة ، واشعار فرلين ورمبو . ويكتب الشاب اناتول فرانس روايته الاولى . واهتدى جول جويسد وباول لافارج الى الفكر الماركسي . وفي عام ١٨٨٠ يختار حزب العمال الفرنسي طريقا جديدا . من الصعب على ان اسمي هذه الفترة الزمنية التي تبلغ عشرين عاما والتي ذكرتها ، بمرحلة انحطاط اجتماعي وثقافي .

ربما كانت الانطباعية نوعا من الانحطاط ؟ ربما كانت على العكس من العلم والفن ، وكانت تسير في طريق رجعي ؟ انهم يصفون عندنا دائما وابدا الانطباعيين ب « الانخذاليين » . اننا هنا ازاء تلك المفاهيم التي تحاول عدم رؤية الرسم .

اننا نفهم في الاحوال الاعتيادية تحت تعريف الانخذالية ، تنميقا مرضيا وتعقيدا متعمدا ، وتظاهرات بحالات باثولوجية ، وتراكما للرموز ، وجدبا فكريا ، وغموضا لايدركه العقل ، أو بصورة أدق : محاولة للتعمية ، وتصوفا مقرونا بانعزال الفنان . ويستطيع المرء ذكر البعض من اعمال الانخذاليين ، مثل ، « صورة دوريان جراي » لوايلد ، و « الجحيم » لسترندبيرج ، و « سحر الموت » لسولوجوب ، وكذلك بعض روايات هويسمان ، وشعر ريمى دى جورمون ورسوم بوكلين وشتوك ، وبعض نتاج فناني « اتحاد ميونيخ » ، الذين كانوا يفرطون في حبهم والتزامهم برسم الزنابق والاوركيديا .

لقد وضعت متعمدا اشياء متنوعة جنبا الى جنب وتختلف في نوعيتها ، كي اوسع حدود عالم الانخذاليين قدر الامكان . ولكن رغم كل هذا ومهما اتسعت هذه الحدود ، فان رسم الانطباعيين المملوء بحب الحياة وبالسطوع والتفاؤل ، لا يدخل ضمن تلك الحدود .

ففي المناقشات حول الجوهر الانخذالي للانطباعيين ، يذكرون غالبا كبرهان الادلة التالية : ان هؤلاء الرسامين يولون ظهرهم للحياة العامة ، وينادون باللامبالاة حيال جميع الامور السياسية . في الحقيقة ان الانطباعيين لم ينادوا بأي شيء ، حتى ولا بالانطباعية . انهم لم يكونوا مدرسة فنية تصدر البيانات الداعية الى مبادىء فلسفية وجمالية .

مما لاجدال فيه ، انهم لم يفهموا التفاعلات الاجتماعية العميقة التي كانت تجري في تلك الفترة في فرنسا ، مثلما لم يفهمها فلوبير وموباسان والشاب زولا . انه من الغباء تطبيق مقاييس يومنا هذا على فنانين عاشوا قبل مائة عام . كانت لجنة الفن في ظل حكومة الكومونة تضم الى جانب كوربيه الرسامين المشهورين آنذاك كورو ودوميه ، وكذلك فنانين شباب أقل شهرة ، مثل مانيه ومونيه . اننا لانستطيع ان نسميهم كومونيين ، ولانستطيع اطلاق هذه الصفة حتى على فرلين الذي كان موظفا حكوميا ، واستمر في عمله في القطاع الاداري أثناء حكم الكومونة . لقد رسم مانيه بعض الصور الرهيبة للحفر على المعدن .. رسم المتاريس والاعدام رميا بالرصاص . انها مرحلة استطرادية في عمله . فحتى كوربيه الذي كان مشاركا في حكومة الكومونة ، ترك لنا فقط سلسلة من التخطيطات لكومونيين سجناء ، وقد رسمها وهو في السجن . ان الانطباعيين لم يفهموا حقا اهمية الكومونة ، ولكنهم على العكس من الغالبية الكبرى من رسامي وادباء مرحلتهم ، لم يفرحوا بانتصار فرساي .

يمكننا ان نطلق على بعض الانطباعيين صفة اليساريين ، أو التقدميين في نظرتهم السياسية ، وفق الصفة التي تستعمل في وقتنا الحاضر . ان بيسارو مثلا كان صديقا لجراف ، الذي كان نصف اشتراكي ونصف فوضوي ، ولهذا كان يعتبر « ثوريا خطيرا » . وكان لونيه كذلك ميل مبهم الى الاشتراكية . وفي أثناء قضية دريفوس كان بيسارو ومونيه متحمسين لدفاع زولا . (لم يوافقهما في ذلك ديجا ورينوار) ربما يبدو هذا الامر غريبا لقارىء اليوم ، ولكن على المرء عدم نسيان ذلك العصر . ان الاديب ـ انطلاقا من ميزة عمله ـ مرتبط بالحياة الاجتماعية بصورة أوثق من الرسام . فلا زولا ، واقل منه موباسان ، استطاعا ان يفهما تلك التغيرات الاجتماعية التي بدت جلية للاجيال التي اتت بعدهما . لقد فعل الانطباعيون ما كان في وسعهم : اقتفوا آثار طريق كوربيه ، وثبتوا في الرسم واقعية العالم . كان رينوار ابنا لخياط فقير غني بالاطفال ، واشتغل رسام المستقبل ، حين كان فتى ، في مصنع للخزف ، حيث كان يرسم على الاطباق والصحون . كان والد مونيه صاحب دكان لمختلف البضائع ، وكان والد بيسارو بائعا للبضائع الحديدية . اما مانيه وديجا فكانا من محيط برجوازي .

كان باستطاعة الانطباعيين ان يجعلوا حياتهم سهلة ، ويرسموا لوحات الاستعراضات العسكرية التي كانت الدولة تشتريها برحابة صدر ، او يقوموا بتنفيذ ماتطلبه منهم البرجوازية الكبيرة الراغبة في تزيين بيوتها بالصور الشخصية لافراد عائلاتها . لقد كان الانطباعيون يعرفون المصير الذي ينتظرهم حين لفظوا الفن الاكاديمي . لم يكن ينتظرهم ، لا المجد ولا الغنى ، بل السخرية والعوز .

كان الرسامون في العصور القديمة جزءا مرتبطا بالمجتمع ، وكانت الاديرة والمدن والكنيسة تقدم لهم العون . ومنذ عهد النهضة ، حل الملوك والدوقات والاشراف محل الرهبان والقساوسة . وفي منتصف القرن التاسع عشر اختفت الارستقراطية المتفتحة من الصور ، وكانت ميول وحاجات البرجوازية لازالت تتحرك في آفاق دنيا . كان الفنانون الاصليون منبوذين من المجتمع . ولم يكن الانطباعيون يأملون اية مساعدة من الدولة . ففي الفترة الزمنية التي كان فيها المقلدون للفن الاكاديمي ، يحاولون فيها البقاء بالقرب من موائد الطعام ، ويتشبثون بالبقاء في باريس ، وتوكل اليهم بالمهمات ويمنحون الهبات المالية والاوسمة ، ففي مثل هذه الفترة قضى الانطباعيون جزءا كبيرا من وقتهم في قرى هادئة صغيرة ورسموا اللوحات عن الطبيعة . اما الانطباعيون الذين كانوا يميلون الى تصوير عصرهم ، فكانوا يفضلون الاحياء المألوفة الفقيرة للعاصمة ، ولم يرسموا السيدات المتبرجات الانيقات ، بل الغسالات والموسيقيين المتجولين وحفلات الرقص التي كان الشعب يجد فيها المسرة ، وكذلك الخياطات وفرسان سباق الخيل . لم تغريهم الاوسمة والالقاب ، ولم يقوموا بأية تنازلات . كان أغلبهم يقضي سنين مملوءة بالحرمان . لقد كان الكوموني تانجوي يملك دكانا للالوان ويعطي الانطباعيين الالوان وقماش الكتان ، وغالبا الطعام أيضا . أما الحلواني مورر فكم من المرات قدم لهؤلاء الرسامين غداء دفع عنهم غائلة الجوع . لقد كان رينوار وبيسارو ومونيه يجوبون المدينة بحثا عن عشاق الصور ، وباعوا اعمالهم بعشرين أو ثلاثين فرنكا . ان لوحاتهم التي كانت هي كل ملكيتهم البسيطة ، فقد استولى عليها وبيعت بمبالغ زهيدة . كان لبيسارو سبعة أطفال ، ولم يعرف كيف يدفع عنهم غائلة الجوع والحرمان . ودفع الفقر المدقع مونيه الى ان يقرر الانتحار . وانقذه مانيه. ووجد سيزان نفسه مضطرا الى الطلب من زميل الدراسة زولا ان يرسل الى عائلته مائة فرنك . وهكذا كان سيلي ايضا ، الذي كان يعيش في فقر مدقع .

في هذه الفترة ظهر تجار الصور بدل حماة الفن الذين اختفوا . وبعد عشرات من السنين أصبح الرسم مادة للمضاربات المالية . وتحولت الصور الى منطلقات اصيلة للبورصة . لقد مات بيسارو غارقا في البؤس ، ولكن بعد موته بيعت صوره بأسعار خيالية .

ما الذي ساعد الانطباعيين في نضالهم ضد ذوق المجتمع وضد قوانينه اللاانسانية ؟ الحب العارم للفن والرغبة الجامحة لرؤية ورسم الطبيعة بصورة جديدة . لم يكونوا ابدا رسامين شكليين دون عاطفة ، او يفتقرون الى الرؤية ، ولم يبحثوا ابدا عن الفضائح الفنية ، والمبارزات الكلامية حول علم الجمال ، أو اكاليل الاستشهاد . لقد كانوا بسطاء ودؤوبين في العمل الى اقصى حد . ولم يكن الرسم بالنسبة لهم عملا يدويا فقط ، بل كان ايضا وسيلة لاكتشاف جوهر الحقيقة التي كانوا يعيشونها . ان التجسيد الواقعي الجديد والمرئي ، كان رغبتهم القصوى وعذابهم النفسي وواجبهم في نفس الوقت .

لم يكن ابدا مانيه أو بيسارو أو رينوار «انخذاليين» ولم يكونوا « ظاهرة انحطاط » . ان هؤلاء الرسامين العظام ، كانوا على النقيض من الانخذاليين ، لأنهم كانوا يعشقون الحياة والضوء ويمجدون حب الانسان والطبيعة . لقد حان الوقت كي ننظر الى صورهم نظرة غير اكاديمية ودون احكام مسبقة ، مثلما رأى هؤلاء الرسامون الطبيعة .

لقد اصبحت الطبقة التي اضطهدت كوربيه ومن ثم الانطباعيين ، لمحاولاتهم الوصول الى الواقعية ، طبقة مصابة بالمرض ، وتعترف اليوم بهيمنة فن معين فقط ، لا تقلق لوحاته الاكاديمية نوم شيخوختها ، أو انها تحبذ الرسم التجريدي الذي يستبدل الحياة الدافقة بالحركة بأشكال تجريدية . ان القوى الاجتماعية الجديدة ، عليها ان تستوعب التراث الفكري للماضي . لقد بدل الانطباعيون الكثير في أساليب التعبير في الرسم . من الطبيعي اننا نحب رافائيل ، ولكن من السذاجة جدا ان نقول ان المرء يستطيع ان يرسم اليوم فتيات باريس كما رسم رافائيل العذارى . ولرفض الرسم البديل عن التصوير الفوتوغرافي وللنضال ضد الفن التجريدي الشكلي واللاانساني ، علينا ان نفكر بعمق بالماضي .

(٤)

كتب بليخانوف : « .ن العمل الفني يتجلى في صور أو في أنغام ، ويؤثر على قوانا التأملية ، وليس على المنطق ، ولهذا تنعدم اللذة الجمالية حينما تقتصر رؤية العمل الفني على مدى الفائدة التي يولدها للمجتمع ، ولا يوجد في هذه الحالة الا بديل بائس عن النشوة الجمالية، اي البهجة التي تخلق هذه الرؤية فقط » .

في الادب الفني تبدو الكلمات في صور وتخيلات وأفكار . ففي قصيدة بوشكين « اتذكر الثواني السحرية » ، لايمكن تبديل الكلمات أبدا ، فالسحر يختفي من هذه القصيدة اذا استبدل المرء صفة بصفة اخرى . لقد فشلت محاولات الشعراء الذين ارادوا التنكر لمعنى الكلمة في سبيل ايقاعها النغمي . من الطبيعي ان في الكلمة موسيقى ، وكل شاعر يعرف هذا الامر ، ولكن لايمكن ابدا فصل الكلمة من معناها . ان المرء لايستطيع ان يخلق بالكلمات ذلك التأثير الموسيقي الذي تولده الموسيقى . وليس ايضا في مقدور الكاتب ابدا ان يعطي صورة محسوسة منظورة . فمهما كان بعض الوصف الطبيعي في روايات ترجنيف جميلا ، فالفرنسي الذي يقرأ « عش النبلاء » عليه ان يتصور هو بنفسه حقول اورلوف ، لأنه لا يستطيع رؤيتها . والروسي الذي يكون مشدودا الى روايات بلزاك ، بأمكانه

ان يعرف خارطة مدينة باريس القديمة ويتعرف على شوارعها ، لكنه لا يستطيع ان يحس بألوان بيوتاتها ، ويسمع خرير نهر السين ، ويرى الشوارع الضبابية .

ان الرسام الذي يحاول ان يعكس افكاره ومشاعره يمتلك لغة فنية تختلف عن الكلمة والنغم . واذا اراد ان يستبدل قوة التأثير اللوني بسحر واهمية ما يرسمه ، فانه يذكرنا بالفرد الذي يسرد قصة مثيرة بلغة لا يمتلك زمامها . فاذا كان كل انتباهنا مشدودا الى موضوع صورة ما ، سواء اكان الموضوع تاريخيا او معاصرا ، واذا كنا نفكر أثناء مشاهدتنا لصورة شخصية بقدرات النموذج المرسوم قبل كل شيء ، فاننا في هذه الحالة حيال أعمال فنية تولد عندنا « بديلا بائسا عن النشوة الجمالية » ، كما قال بليخانوف . فحين ننظر الى لوحة فلاسكوي ، فلا يثيرنا استسلام بريدا ، وكذلك فان عدم براعة الصيرفي الذي رسمه رمبرانت لا يشغل بال اي فرد في يومنا هذا . كل هذه الامور هي حقائق جلية معروفة ، ولكنني اذكرها مرة اخرى ، لأن المرء يسمع او يقرأ في بعض المرات ، ان مونيه وديجا وسيزان كانوا «شكليين» .

فمنذ انتصار « مدرسة بولونيا » (نسبة الى مقاطعة بولونيا الايطالية ـ المترجم) قامت اكاديميات ومعاهد مختلفة بتبني وتشجيع الرسم التقليدي المحافظ . كانت توجد قواعد مقدسة تعلم صمما . ان علم المنظور واستيعاب الضوء والظل واللون والنغمة اللونية كانت تبدو كأمور مسلم بها مسبقا . ان المرء الذي يشاهد لوحات الرسامين المعاصرين الذين يعرضون في صورهم مواضيع معاصرة ، فانه لا يخضع ابدا أثناء المشاهدة بصورة مسبقة لقدسية وسمو المفاهيم الجمالية للقرن السابع عشر ، ولكن الامر هو : ان ذوق تجار مقاطعة بولونيا حدد طيلة ثلاثة قرون الرسم الذي اعتبره المرء في بعض المرات بسبب الوانه البراقة أو بسبب توغله في الدقة ذا محتوى كامل، ولكنه كان في الحقيقة ولايزال، تأليها للشكلية البحتة .

ففي فرنسا ، منتصف القرن الماضي ، ابتدأ بعض الاسس بالاهتزاز : ان رجال الدراعات في عام ٤٨ ومن ثم الكومونيون أعلنوا بدء متطلبات مرحلة جديدة . ونشأت فجوة بين صراع الرسامين من اجل الواقع من جهة وبين القوانين الاكاديمية من جهة اخرى . لقد قام كوربيه بالكثير من أجل تقريب الرسم الى نظرة القرن الجديد ، ولكن رغم ذلك فان بناءه الفني وتعبيره عن الواقع ، هما اقرب الى السرد التقليدي المحافظ . فبالنسبة للرسامين الشباب كان السؤال هو ، كيف يمكن كسب استعداد المعاصرين للصورة .

انه عام ١٨٦٢ . الرسام الوقور مسيو جلير يعطي دروسا في الرسم للشباب . ويقف على المنصة النموذج المراد رسمه . جلير يقوم بتصحيح رسوم التلاميذ . انه استاذ يمتاز باخلاص تام للحكومة ، وهو شكلي صرف ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى .

كلود مونيه يبلغ الثانية والعشرين من عمره ، وسيسلي يكبره بعام ورينوار يصغره بعام . ويقول جلير لمونيه مصححا : « ان القفص الصدري كبير جدا ، الكتف كبيرة جدا . والقدم ؟ لماذا هذه القدم الكبيرة ؟ » وينظر مونيه الى اللوحة ، وثم الى نموذج ، ويجيب باضطراب : « ولكني أرسم فقط ما اشاهده ... » ويردف الاستاذ غاضبا : « ان براكسيتلس أخذ من مائة نموذج الاحسن وصنع من كل ذلك عملا فريدا . من الضروري عندما تعمل ان تفكر بصورة مستمرة بالجمال القديم . »

وفي المساء قال مونيه لأصدقائه : « لنذهب من هنا ! ان هذه المدرسة تقتلنا ، فليس الصدق هو المسألة الاساسية هنا ... »

ان كلمات مونيه الشاب هي مفتاح تلك الثورة التي قام بها الانطباعيون في الرسم . كانوا يتوقون الى الصدق والصراحة والحقيقة ، وحطموا الفن الاكاديمي المبني على المفاهيم الجمالية القديمة التي ولى زمانها . (يضاف الى ذلك ان الفن الاكاديمي كان ينظر الى الفن الاغريقي القديم بغرابة : ففي بداية القرن التاسع عشر ، كانت الاعمال الفنية ذات القيمة الفنية الواطئة لفترة العصر الهيليني ، مثل تمثال « لاوكون » ، تعتبر كمثال اسمى للجمال القديم ، وثم اعتراف بفن القرن الرابع قبل الميلاد ، وبعد ذلك بفن القرن الخامس قبل الميلاد . ان الفن الاغريقي القديم بقي بالنسبة للنمطيين كمثال لعدم القدرة والخشونة . وابعد من مفهوم الجمال فن الهند والصين واليابان والفن المصري القديم وفن الاتروسك وفن كمبوديا والرسم البومبي .)

ان احدى لوحات دوميه المرسومة على الحجر تعكس رسامين أثناء العمل ، وقد كتب تحتها : « احدهم يقلد الطبيعة والآخر يقلد الاول . » فلو لاحظ المرء اعمال الانطباعيين بسطحية ، لاستطاع ان يقول ، انهم اقترفوا الخطيئتين ، ولأتهم مونيه أو بيسارو بالتقليد المباشر للطبيعة ، وان مانيه كان مقلدا للاساتذة القدامى . ولكن ليست هذه هي الحقيقة . فمن دراسة اعمال العظماء الذين سبقوهم ، وبالملاحظة العميقة للطبيعة ، خلق الانطباعيون شيئا خاصا تماما : رسما يعكس العالم بطريقة جديدة .

من الطبيعي انهم لم يولدوا في برية قفر غير ملموسة ، وهم لم يحاولوا ابدا نكران عظمة الماضي . ولم يكتب اي منهم بيانات مستقبلية ، ولم يقترح أي منهم غلق المتاحف . لقد قلد مانيه بكل همة جيورجيونه وفلاسكوي ، ودرس رينوار رسم فراجونار وفاتو . وكان ديجا شغوفا بالرسم الايطالي في القرن الرابع عشر . وكان سيزان يقضي اياما عديدة امام تخطيطات ميكيل انجلو .

لقد تعرف مونيه في شبابه على كوربيه ورسم معه الطبيعة في نورماندي . وكان بيسارو يعتبر كورو من اساتذته . وكان سيسلي واقعا تحت تأثير كورو وكوربيه

وقال كل من رينوار وسيزان ، ان كوربيه ساعد كثيرا على تقدمهم .

فبالاضافة الى دلاكروا وكورو وكوربيه ، فقد كان للانطباعيين طليعيون آخرون ، يتوقون الى تتبع خطاهم في الرسم ، ليعكسوا واقع العالم ، وقبل كل هؤلاء الفنان العظيم جويا . كيف كان ممكنا ان يظهر في نهاية القرن الثامن عشر مثل هذا الفنان في اسبانيا التي كانت ، كما يبدو ، منهوكة فكريا ؟ يقولون ، ان النضال البطولي للشعب الاسباني ضد الجيش النابليوني ، هو الذي دفع جويا الى الواقعية . ولكن ، الم تحمس بطولات ابناء المدن معاصري جويا ايضا ، كالرسام الفرنسي دافيد ؟ ولكن فن الرسم عند دافيد ، رغم كل محاسنه ، هو فن يمتاز بالمحافظة على التقاليد . لقد كان هذا الرسام ينظر الى معاصريه كأبطال اغريقيين . ربما وجدت الواقعية التي لا رحمة فيها والتي هي صفة مميزة للشعب الاسباني تعبيرا لها في عبقرية جويا . ففي عمله الفني « الكابوس » ، عرض جويا كل القوة الكامنة في الواقعية الفنية . فالحرب بالنسبة اليه ليست استعراضا براقا ، بل هي لا محدودية الرعب .

لقد ترك جويا تأثيرا عظيما على الانطباعيين ، وبصورة خاصة على ادوار مانيه الذي كان أكبرهم عمرا . ان احدى لوحات مانيه « اعدام ماكسيمليان » ، نشأت بدون شك بتأثير من لوحة جويا « الاعدام » ، التي تصور اعدام الثوريين الاسبان من قبل الجنود الفرنسيين . في عام ١٨٦٣ ، السنة التي كان فيها الرسامون الشباب مونيه ورينوار وبيسارو يحلمون بالهرب من ساحات الدرس للبروفسور الاكاديمي ، كان مانيه قد رسم لوحه « اولمبيا » التي اشتهرت . ان الاعمال المبكرة لمونيه تذكرنا في بنائها الفني بلوحات معينة للاساتذة القدماء . لقد غير بعد ذلك موقفه من الحلول المتعلقة بالمواضيع المرسومة ، وحاد عن المفهوم الكلاسيكي حول الضوء والظل . وباقترابه من الانطباعيين أخذ يلاحظ الطبيعة بكل تركيز ، وترك النغمات اللونية العميقة التي كان متحمسا لها في شبابه ، وصار يبذل كل جهده لاستيعاب الحالة النفسية للنموذج المرسوم في صور الاشخاص .

لقد كان للرسامين اليابانيين القديمين هيروشيك وهوكوساي تأثير عظيم على مانيه ومن ثم على بقية الانطباعيين . ان الرسامين اليابانيين كانوا منذ القدم يحبون الطبيعة ويراقبونها باهتمام . لقد كانت العلاقة المتبادلة بين اللون والضوء غير غريبة عليهم . انهم ساعدوا الرسامين الفرنسيين في منتصف القرن التاسع عشر على التحرر من التقاليد المحافظة في الفن .

لم يقلد الانطباعيون الاساتذة القدماء ، بل تعلموا منهم ، ونظروا اليهم بطريقة جديدة . قال رينوار الذي كان شغوفا بلوحة « كالاتيا » لرافائيل : « انظر الى لراعيها ! يالهذه الرقة ! ان المرء يرى انها بارعة في استخدام الاواني .. » لقد فهم الانطباعيون من دراستهم للفن القديم ، انهم لا يستطيعون بعث الظواهر القديمة من جديد ، ومن المهم والضروري الخروج من المراسم ليعلنوا واقع العالم . لقد رسموا سنين طويلة المناظر الطبيعية والصور الشخصية والاحداث اليومية من الطبيعة . كانوا يبغون اضفاء الضوء والهواء على طريقتهم في الرسم وكذلك تأثيرهما على اللون . انهم رأوا أشياء كثيرة بصورة جديدة ، فدخلت اشراقة غير اعتيادية في الرسم ، كالاحساس بالهواء والالوان الاصيلة للطبيعة ، سواء أكانت اللوحات تعكس صباحا مشمسا على نهر مارن أو احدى شوارع باريس أو غسالة من الريف . كانوا يعملون في القرى وفي شوارع المدن ومطاعم الضواحي حيث يلتقي هواة صيد السمك ، وكذلك في رسالات الرقص الرخيصة . لم يقلدوا الطبيعة ، لكنهم خلقوها من جديد .

ان بعض المستبدين برأيهم يسعون لاتهام مونيه أو رينوار بالفردية البحتة ، لان مفهوم « الانطباعية » لها علاقة بكلمة انطباع . انهم قالوا : لماذا يبدو نهر السين مختلفا في اللوحات العديدة التي رسمها كلود مونيه . بالطبع لان الرسام يستبدل واقعية العالم باحاسيسه الفردية . لقد رسم مونيه في بعض المرات نفس المنظر الطبيعي في ساعات مختلفة من النار ، لانه أراد ان يظهر كيف ان الالوان والاشكال تتغير وفق علاقتها بالاضاءة . ولكن لا تكمن أية فردية هنا . ان نهرا ما لا يبدو في صباح ضبابي أو في ظهيرة مشمسة حين تشع الشمس بالتساوي على جميع الالوان مختلفا للانطباعيين فقط ، بل لكل انسان اعتيادي . انهما نهران مختلفان من الناحية البصرية . ان الرسم ليس قاموسا يعطي المعلومات عن عرض وعمق الانهار وأمكانية سير السفن فيها أو غناها بالسمك .

ان رسامي القرن الرابع عشر لم يحتقروا المناظر الطبيعية ابدا ، فالخلفية التي رسموها عن احداث الانجيل ، ليست الطبيعة في فلسطين ، بل هي تلال توسكانا الخضراء . ان الاشجار تنتصب على هذه التلال وكل ورقة فيها مرسومة بكل عناية . وعندما يقترب المرء من هذه اللوحة او اللوحة الجدارية ، يستطيع ان يتعرف بالضبط من رسم الورقة على نوع الشجرة التي رسمها الرسام . ان هذا الامر هو سرد اكثر مما هو تقديم رؤية للواقع ، لأن المرء يرى من بعيد الشجرة ثم يرى شكلها ولونها ، ولكنه لا يرى دقة رسم أوراقها . فلو اقترب المرء من لوحة احد الانطباعيين التي رسمت في خلفيتها شجرة ، فانه سوف يرى بدل الاوراق المرسومة بدقة آثار الفرشاة ، وفي بعض المرات آثار عريضة

لمساحات خضراء . فلو لاحظ المرء الصورة ككل لتسيعرف : انها شجرة حور أو شجرة دلب او زيتونة . ان للشجرة شكلها ولونها . فبمقارنة المناظر الطبيعية التي رسمها مونيه وبيسارو وسيسلي تبدو لنا المناظر الطبيعية التي رسمها الاساتذة القدماء اقرب الى الحديث منها الى الرؤية .

يحاول بعض المعاصرين تصنيف مانيه واصدقائه ضمن المدرسة الطبيعية التي كانت آنذاك اسلوبا في الفن . ليس هناك ما هو أبعد من رسم مانيه أو رينوار من مصطلح الطبيعية المشلولة الجناح . قال سيزان : « انني وسام ولست بكاتب ، واستطيع فقط رسم ما اشاهده » ان الواقعية في الرسم لا تقرر فقط من خلال اختيار موضوع ما ، بل من خلال نوعية الرسم نفسه . فاما ان تكون طريقة العرض تقليدية ، أو انها تقدم واقع العالم . كانت توجد في الرسم الفرنسي دائما ميول واقعية ، وهذا ينطبق على المواضيع الآنية للوحات لوى لينا كما ينطبق هذا على لوحات الحياة الصامتة التي رسمها جاردان . اننا لا نطلق صفة الواقعي على كوربيه طليعة الانطباعيين ، لان مواضيع صوره فقط تختلف بحدة عن المواضيع التي تتفق وذوق رسامي القرن التاسع عشر ، بل ايضا لانه قلب العرض التقليدي للعالم وكذلك جمود الرسم الاكاديمي في عصره . قال انجري : « ان العالم يتألف من خطوط تتشابك كالقصب و « الطبيعة تحيك سلالها من خطوط » . وكبديل لهذا العرض التقليدي للعالم ، عرض كوربيه حقيقة اللون وقال ، انه يرسم هكذا « كما تفعل الشمس » حين تدخل « من الظل الى الضوء » .

لم يتنكر الانطباعيون ابدا لأهمية موضوع الصورة ، كما تصور بعض السذج والذين ارادوا الاساءة اليهم . هذه هي كلمات ادوار مانيه : « اللون هو مسألة ذوق واحساس . ولكن على المرء ان يمتلك شيئا يقوله والا ، وداعا ! ان المرء لا يصبح رساما اذا لم يحب الرسم فوق كل شيء . واضافة الى ذلك فعلى المرء ان يتقن حرفته ، وان يكون واقعا تحت تأثير الموضوع تماما ... ففي احدى الايام كنت عائدا من فرساي تسلقت على ماكنة القطار متوجها نحو الميكانيكي والسخان . كان مشهدهما رائعا . هدؤهما وصبرهما . مهنة تتطلب الشجاعة القصوى . انهم أبطال اليوم ! فحين تتحسن صحتي ، سأرسم لوحة لهذا الموضوع .

في عام ١٨٧٤ كتب بيسارو بالبساطة المعهودة فيه : « في رأسي مشاريع عديدة لصور الحياة اليومية . انني الج بكل حذر محيط الفن ، الذي جعل فنانين من الدرجة الاولى مشهورين . انه يتطلب اكبر الشجاعة ، واني اخاف من فشل قد يلحق بي . » وبعد سنة كتب الى نفس العنوان : « لايوجد هنا نقص في المواضيع . ان المسألة الصعبة هي ان تجد نموذجا ملائما ، يبدي استعداده للجلوس . يمكن التوصل الى هذه البغية بواسطة كمية كبيرة من النقود ، وهذا ما لا املكه بالذات . ان من المستحيل التفكير برسم صورة جديدة بدون نموذج ، والانكى مثل التي اريد رسمها . » واخيرا يكتب في عام ١٨٨٢ : « انني سعيد لأن فلاحتي التي أسندتها على شجرة قد اعجبتك . انني اعتقد انها مع هذه الطبيعة الكئيبة التي تلفها احسن ما املكه ... »

فالى جانب بيسارو بحث الانطباعيون الاخرون عن تعبير تصويري جديد . لقد اكتشفوا من دراستهم للطبيعة الكثير : الظلال لم تكن ابادة الالوان ، بل انها تخلق الوانا جديدة . وليس التلوين على لوحات الانطباعيين خليطا من الالوان ، بل ايقاعات لونية كاملة موضوعة جنبا الى جنب . ان هذا الاسلوب اتاح لهم رسم الجسم البشري وكذلك النهر ووجوه الفتية والشجرة المسنة بصورة واقعية .

لقد تركوا جانبا الطرف التاريخية والاحداث الاسطورية والخرافية والموعظية . ولكن يوجد دائما موضوع في أعمالهم ، وهذا الموضوع لا يقل شأنه لان من الصعب التعبير عنه بالكلمات . بالعكس ، فكل شيء يمكن التعبير عنه بالكلمات بسهولة قلما يثير الرسام . لقد رسم الانطباعيون الطبيعة بكل حب . ان وصف الطبيعة يقوم بدور مساعد في الرواية ، وهو الزخرفة التي تدور في خلفيتها الاحداث . ان الطبيعة في الرواية تساعد على كشف الحالة النفسية للبطل ، وتصبح في الشعر في بعض المرات هي الموضوع ، فتتيح للشاعر التعبير عن افكاره وعواطفه . ان الكثير من قصائد بوشكين وليرمنتوف وبلوك وكل شعر تيوتشيف تقريبا هي وصف للطبيعة . ولكن الرسم فقط يعطي الامكانية للتعبير عن كل العمق والغنى والجوهر في الطبيعة . ان مشاهدة لوحات الانطباعيين تذكر المرء بالابيات الشعرية لتيوتشيف ، التي يتوهم ويخطيء من يعتقد انها تقليد للطبيعة ، وتخلو من الروح والسحنة ، ولايعلم انها تمتلك الروح والحرية والنطق .

فبفضل أعمال الانطباعيين نرى فرنسا وطرقاتها التي تقود الى الآفاق والمحاطة بشجيرات الحور والدلب ، وكذلك انهارها ذات المياه المتلألئة التي ترتعش فيها الشمس وتنتصب هنا وهناك على ضفافها الشجر كالحرس . ونرى بيوتها الصغيرة التي يكسوها القرميد الاحمر والاردواز الازرق ، ومطرها وضبابها وثلجها المتساقط . لقد رسم الانطباعيون شوارع باريس ومحطات القطارات الداخنة المملوءة بالصخب وكذلك مراسي السفن المشرقة . رسموا الناس ، نساء صيادي السمك وراقصات الباليه ، وعمال الشحن وفرسان سباقات الخيل ، والعشاق في خمائل ضواحي المدينة ، ولاعبي الورق في الحانات المملوءة بالدخان . لقد رسموا لندن الغارقة في الضباب ورسموا فينيسيا . رسموا

صورا لمعاصريهم المشهورين ، زولا وفاجنر وميلارميه وشفور ، ورسموا اناسا مجهولين ، اصبحوا مشهورين بهذه الصور الشخصية . رسموا قرى صيادي السمك في بريتان ، والقوارب الشراعية ونساء صيادي السمك ، والحدائق الغناء في الجنوب واشجار اللوز والخوخ المزهرة ، وكذلك احياء العمال في ضواحي مدينة باريس القديمة التي تهجع للسكون ، والفلاحين أثناء العمل في الاجواء التي ترعرعوا فيها كأشجار الزيتون الضاربة جذورها الجبارة في الارض .

ان كل رسم الانطباعيين مكرس لموضوع واحد : ففي لوحاتهم نرى فرنسا وطبيعتها وسكانها ، ونتنفس هواءها الرقيق فجأة والخانق فجأة . لقد ترك الانطباعيون لنا حبهم العميق للحياة .

يقولون ، انهم حطوا من قيمة الرسم ، عندما عرضوا في لوحاتهم امورا عابرة ، مصيرها الزوال . لقد طوى النسيان منذ امد بعيد اللوحات الكبرى للرسامين الاكاديميين ، الذين ظنوا ان عليهم حماية « الخلود » ، الطبيعة التي رسمها الانطباعيون لا تكف ابدا عن افتتاننا لقد خلقوا من الامور الزائلة بقوة التعبير في الفن الحقيقي امورا خالدة لا يمتد اليها يد الزوال والفناء ، كنهار تموز في حديقة ايل دى فرانس في باريس .

(٥)

فككل جديد لقيت الانطباعية ايضا عدم الادراك والسخرية والعداء . وربما من الاجدى عدم التذكير بذلك ، لان اعمال الانطباعيين لقيت في يومنا هذا التقدير عند كل الفرنسيين . ان من المفيد في بعض المرات القاء نظرة على اخطاء الماضي ، في سبيل عدم تكرارها : ان كل الفنانين الذين يحاولون اختراق المستقبل يصطدمون بالمقاومة .

في عام ١٨٦٣ رفضت اللجنة التي تختار الصور للصالون (المعرض الذي يقام في كل سنة) اعمال ثلثمائة رسام . ووافق نابليون الثالث متبجحا بتحرره على عرض اللوحات المرفوضة على الجمهور . وعرضت اللوحات في صالة اخرى . لقد نالت هذه الصور من الناحية الظاهرية نجاحا ساحقا ... فقد هرع ادعياء الفن وحديثو النعمة في الامبراطورية الثانية الى « صالون المرفوضين » . ولم ينقطع هناك سيل الضحك ، فغرق المتشدقون بفهمهم للفن في القهقهة والضحك امام صور ادوار مانيه . وكانت لوحات بيسارو التي حملت الزوار على السخرية معلقة في هذا الصالون ايضا .

١٨٦٤ . هيئة التحكيم للصالون الرسمي تعلن ان الجميع سيغضبون من تحررهم . ويغلق « صالون المرفوضين » . ويوضع تحت تصرف الذين « لا يوثق بهم » احد المباني ، ليجعلوا صور مانيه وبيسارو ورينوار موضع سخرية وضحك الجمهور والنقاد . النقاد يكتبون : « ان هؤلاء الشباب الوقحين استخدموا بدل فرشاة الرسم فرشاة الاحذية » و « من الصعب القول ان خالقي مثل هذه الصور هم مجانين او يأملون الشهرة بوقاحتهم » .

١٨٦٥ . تعرض صور مانيه ، بيسارو ، ديجا ، مونيه ، سيسلي . ترفض صور سيزان . لوحة مانيه « اولمبيا » تصبح هدفا للسخرية الخبيثة. الناقد اميدي كانتالوب يكتب : « على السيدات اللاتي في حالات غير طبيعية ان لا يمكثن طويلا عند الصور — ان هذه ليست امرأة ، بل انثى غوريلا » . ويصف عضو الاكاديمية كلاريتي رسم الفنانين الشباب بأنه « تلطيخ جدير بالرثاء » .

١٨٦٦ . هيئة التحكيم ترفض بعض لوحات مانيه وكل لوحات رينوار وسيزان . وينشر اميل زولا في صحيفة l'Evonement سلسلة من المقالات للدفاع عن الرسم الذي يصفه « بالواقعية » . يكتب عن مانيه : « ان الرأي عن مانيه هو ما يلي : مسيو مانيه شاب يلطخ الالوان ، ينغلق في شقاوة عمره ، ليدخن ويشرب . وبعد ان يستهلك في الشرب براميل من الجعة ، يقرر ملطخ الالوان رسم صورة ساخرة ويعرضها كي تضحك منه الجماهير وتحفظ اسمه . فحين يبدأ بالرسم يأتي بامور مجنونة ويغرق هو نفسه في الضحك امام لوحاته ، ويحلم فقط بافزاع الجمهور ... أيها الاعزاء : لكنه يتقدم بشجاعة من الموضوع ، وهو قد رأى الموضوع كبقع كبيرة وكتضاد حاد ، ورسم كل شيء كما رآه ... الساخرون سينالون عقابهم ،فهم يشتمون انسانا سيكون له الخلود في المستقبل . ان مكان مانيه هو — اللوفر ... » وقال زولا عن مونيه : « ... انه رجل بين كل هؤلاء الخصيان. انظروا الى الصور المجاورة ، فأية رؤية بائسة تقدمها بجانب هذه النافذة المطلة على الطبيعة ! ... امامكم رسام هو اكثر من واقعي ، امامكم رسام يفسر الطبيعة برقة وقوة ... » وكتب عن بيسارو : « مسيو بيسارو رسام مجهول ، وسوف لا يتكلم أحد عنه بدون شك . انني ارى من واجبي ان اشد على يده ... : شكرا لك يامسيو ، ان الطبيعة التي رسمتها شدت انتباهي ، واعادت الهدوء الى روحي التي اضطربت من مرورها عبر الصحراء اللانهائي للصالون . » لقد احتج الجمهور ، فطلبت الصحيفة من زولا ان يكلف عن الكتابة حول الرسم.

١٨٦٧ . معرض باريس العالمي . هيئة التحكيم ترفض اعمال مونيه ، بيسارو ، رينوار ، سيسلي ، سيزان . واعطوا الجمهور للسلوى امكانية مشاهدة لوحة مانيه « الفطور في الهواء الطلق » ، التي عرضت في كوخ صغير ، ليجعلوا منها هدفا لسهام الاستهزاء .

لم تجد السخرية نهاية لها . ويحاول الانطباعيون ارسال اعمالهم الى الصالون ، لكن هيئة التحكيم تحول ككل مرة بينها وبين العرض . في عام ١٨٧٤ يقيم الانطباعيون معرضهم الخاص . ويكتب الناقد الشهير لروى : ان هذا الرسم هو « جريمة ضد التقاليد الفنية الجيدة ، وضد قدسية الشكل واحترام الاساتذة . » ويصف ناقد آخر يدعى مونتيفو سيزان بأنه « مجنون مصاب بحمى الهذيان ... »

وبعد سنتين احدث معرض الانطباعيين ثورة اكبر من سابقتها . فكتب الناقد الفني لصحيفة فيفـــارو Figaro البرت وولف : « بعد انــدلاع اللهيب في الاوبرا في هذا الحي ، حدثت كارثة جديدة : معرض مـا يسمى بالرسم ... افراد كثيرون يغرقون في الضحـك من رؤيتهم لهذه الصور ، اما انا فقد دمى قلبي ... انهم كمجانين فيل ـ ايفرارد ، الذين يقومون بجمع الحصى من الطرقات ، ويتصورون بانهم وجـدوا المـاس . بالجسامة هذه المهزلة لطموح الانسان حتى الجنـون . ارجو ان توضح يامسيو بيسارو مرة واحدة بأن الشجرة لا يمكن ان تكون بنفسجية اللون .. جرب ان تقـول لمسيو ديجا ان في العالم رسومات والواناً وبراعة ! انـه سوف يضحك بأعلى صوته ويدعوك بالرجعي . جرب ان تذكر مسيو رينوار بأن جسد امراة عارية ليس كتلة من الزبدة المتعفنة ... » لم يكن البرت وولف وحده فـي هذا المضمار . فقد كتبـت جريـــدة Lepays « ان خيول العربات تخاف من هذه الصور . » ويقـول الفنان بيرثي في صحيفة Soir : « ببساطة ، ان هذا فرع لدار المجانين » . اما صحيفة Moniteur فتؤكد : « ان الثائرين الجهلاء في الفن اتفقوا مع الثائرين فـي السياسة » .

وتمضي اعوام . لم تعد لوحات الانطباعيين تثـير الانتباه في فرنسا فقط ، بل في مناطق تجاوزت حدودها . واقترح كلود مونيه ان يشتري المتحمسون للفن لوحـة مانيه « اولمبيا » ويقدموها هدية للدولة ، لتعرض بهـذه الوسيلة احدى احسن الصور في اللوفر .

في عام ١٨٩٤ أصبح الوزير في موقف حرج جديد : مات الرسام كايلبوت ، وترك للدولة في وصيته مجموعة من لوحات الانطباعيين . واجريت ثانيـة مباحثـات ومناقشات . وقامت الحكومة بفرز قسم من المجموعة ، وكان من بين هذا القسم لوحات كثيرة لمانيه وكلود مونيه ورينوار وبيسارو وسيسلي .

وعلى اثر ذلك اخذت متاحف مختلفة من العـالم باقتناء لوحات الانطباعية . واشترى الروسيان شوكين وموروزوف ، وكانا من جامعي اللوحات الفنية ولهمـا دراية كبرى بالفن . في بداية القرن العشرين العديد مـن اللوحات الرائعة للانطباعيين ، هذه اللوحات المعلقة الان في متحف الارميتاج في لينيفراد ومتحف بوشـــكين في موسكو .

واتت اعوام الاجلال . فجاء المجد وشهرة الاسماء والذكريات واحتفالات المناسبات والمتاحف الكبـرى المشرقة . واغتنى تجار من تلك الصور ، والقيت خطب احتفالية . وبيعت ملايين الصور المطبوعة عن تلـك اللوحات . وظهرت صور الطبيعة التي رسمها مونيـه على بطاقات التهنئة ولوحات رينوار للفتيات الصغيرات على علب الحلوى .

لا يتشاجر الان اي فرد مع حمقى الماضي ، ولكـن من المفيد التذكير بما مضى من غباء : فقـد يثبـط الساخرون والجهلاء عزم الجيل الجديد . من الطبيعي ان الغباء مصيره الزوال ، ويستطيع المرء ان ينظر اليـه كشيء « عابر وزائل » ، ولكن غالبا ما يظهر مكان الغبـاء الذي ولى غباء آخر .

(٦)

في منتصف الثمانينات من القرن الماضي انفرط من جماعة الانطباعيين . لايمكن في الفن ان تسبق النظريات ما توصل اليه الفنانون ، بل انها تنبع منها . ان البيانات في علم الجمال ليست مقدمات بل هي خاتمات . ان صور الانطباعيين اتاحت لزيد وعمر امكانية التفكير ب « الرسم العلمي » ، الذي يستخدم اكتشافات الفيزياء الحديثة . فنشأت مدارس فنية مثل « التنقيطية Pointilcismvs » و « التحليلية Divisionismvs »التي انجذب نحوهـا مونيه وبسارو لبعض السنين . وعاد رينوار بصورة غير متوقعة ، حين كان في أزمة فنية ، الى انجرى . وكـان الفنان الشاب تولوز لوتريك متحمسا لديجا . وظهـر على مسرح التصوير رسامون عظام جدد مثل فان كوخ وجوجان . لقد تعلموا الكثير من الانطباعيين ، ولكنهـم اتخذوا في فنهم طريقا آخر : كان احدهم مولعا بقـوة التعبير النفسي ، والآخر بالاجواء الاستوائية وشـاعرية الرمزيين . لقد اتسم هذا القرن بالآفاق الرحبة وشروقها الاحمر الدامي . كان الفتى ماتيس لازال يذهب الـى المدرسة ، وفي مالقا كان الطفل الصغير بابلو ، الـذي أضفت عليه حرارة الشمس السمرة ، ينظر الى ابيـه المنهمك في رسم الحمامات السمينة .

كان الاستمرار في عمل الانطباعيين وايصال هـذا العمال الى الكمال من نصيب الرسام باول سيزان،الذي كان نجما شاحبا بين الكواكب المشرقة في السبعينات من القرن الماضي . ان لوحات الطبيعة التي رسمها فـي السبعينات تذكرنا بأعمال الانطباعيين الاخرين . لقـد عمل لفترة مع بيسارو ، وأرسل معه لوحاته الى المعارض ثم اختفى من مسرح الاحداث تقريبا . لقد قضى اكثـر من عشرين عاما بعيدا عن باريس ، ونادرا ما التقى بأحد ، ولم يعرض اعماله .

يكتب البعض أحيانا ان سيزان انفصـم عـن الانطباعية . يبدو لي ان من الافضل ان نقول انه استمر وتعمق فيها : ان جل بحثه كان منصبا في تحقيق مـا حلم به مونيه وبيسارو وسيسلي ، الا وهو تفسير حقيقة الطبيعة . انه قال : « على المرء ان يجعل من الانطباعيـة شيئا خالدا وجديرا بالاحترام ... »

وحين تقدم به العمر كتب الى رسام شـاب : ان اللوفر هو كتاب مدرسي ، نتعلم منه القراءة ، ولكننـا لايمكن ان نرضى عن التعريفات الرائعة لمشاهير الماضي . اننا نتجاوز حدود هذه التعريفات ، ونحرر أنفسنا منها ، وسوف ندرس الطبيعة الجميلة . « هذه بالضبط هي وصية الانطباعيين . ان الموهبة الفنية غير الاعتياديـة والانضباط النادر ، اللذين ادعوهما ضمير الفنان ، اتاحا

لسيزان ان يستمر في عمله كأنطباعي . لقد تحدث باستمرار وباخلاص وحماس عن بيسارو ومونيه ورينوار لم يكن من السهل ارضاؤه : ان عدم الاستقرار والقلق التي هي صفات سكان الجنوب كانت تمتزج في شخصيته بالعبوس والعصبية والحدة والانفرادية . كان يحتقر النجاح والمجد السطحي : « ان كل الالقاب الاكاديمية والمعاشات والتقديرات الشكلية لايمكن ان توجد الا للاغبياء والمنحطين والسذج » . كان قنوعا الى أقصى حد . في عام ١٩٠٣ حين كان اسمه ملء أفواه كل الرسامين في أوربا ، كتب مجيبا في صحيفة الاحوال الشخصية عن درجته الاكاديمية ولقبه : « باول سيزان ، تلميذ بيسارو » .

في سيرة حياة سيزان توجد القليل من الاحداث المثيرة . عاش متقشفا . ان صراعاته الداخلية كانت مرتبطة مباشرة باكتشافاته الفنية وبحثه المستمر .

كان ينهض في كل يوم مع الاشراقات الاولى للصباح ويذهب للعمل . رسم بحمى غير طبيعية ، ولم يرض ابدا عن عمله . كان بأمكانه ان يرسم بتعاقب عشرين أو ثلاثين مرة نفس المنظر الطبيعي . لقد رسم أثناء عمله في صورة فولارد مائة وخمس عشرة دراسة تخطيطية لتلك اللوحة . كان غالبا مايرسم ثانية على اللوحات التي رسمها ، او يعدمها . كان يرسم ببطء ، واعترف في احدى المرات ، بانه يبحث دائما لرسمه احدى صور الطبيعة الصامتة عن تفاحات لا تذبل بسرعة .

١٩٠٦ . بلغ سيزان السابعة والستين من عمره ، كان طيلة الاعوام الاخيرة يشكو من المرض . وقال آنذاك : بعد ان ابتدأ يفهم الطبيعة ، أخذت قواه تخونه وضعف بصره وتعسر عليه المشي وطفق يتعب بسرعة . كانت مدينة Aix غارقة في ضباب الخريف ذي الحرارة الخانقة والرعود التي لا تنقطع . في الخامس عشر من أيلول خرج سيزان ليرسم الطبيعة . ويعصف الرعد ثانية . لم يكن في حالة صحية جيدة ، وتوجب عليه العودة الى البيت . وسقط أثناء رجوعه في الطريق فاقدا وعيه ، فحمله سائق احدى عربات الحمولة .

ويأتون بالطبيب ، ويعود سيزان الى وعيه ثانية ، ويفكر : لابد من انهاء صورة فولارد . يذهب الى المشغل ويرسم .. لا ، انه لا يستطيع الرسم ... لكنه رغم ذلك يبدأ في العمل . ويرجو بائع الالوان ان يرسل اليه عشرة انابيب من الالوان . في ٢٣ أيلول مات سيزان .

قال سيزان : « على المرء ان يعود الى الكلاسيكية عبر الطبيعة » . كان يعلم مدى ماحققه الانطباعيون ، ومع ذلك أراد اضفاء الخلود بالالوان على الاشياء : « ان اللون يعطي الاشياء هيئتها » . لقد اراد البعض البرهان على ان سيزان اقتصر في عمله على بحث علمي للعالم . ليست هذه هي الحقيقة ، فقد قال سيزان نفسه :

« لا يمكن ان يوجد رسم دون احساس » . انه وضع في صور الطبيعة والاشخاص اسلوب تفكيره وقلقه الداخلي العميق . أراد ان يفصل الاشياء الرئيسية عن العرضية ، ويترك تفاصيل الاشياء ، ويجد الاشكال في كليتها . ومع ذلك ، فلم يكن العالم بالنسبة اليه تراكما لأجسام هندسية ، بل كان لحما حيا . كان واقعيا بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وشارك الانطباعيين اقترابهم من الطبيعة . ولانه بين غالبا في لوحاته الاشياء مختزلة الى اشكالها الجوهرية ، اعتبر التكعيبيون انفسهم تلاميذه . لكن سيزان كان بعيدا اقصى البعد من تلك الاتجاهات في الرسم التي أثارت بعد خمس سنوات من موته حماس بعض الرسامين الشباب . ففي احدى المرات حين كان يشاهد الطبيعة الرقيقة في احدى ضواحي المدينة ، تمنى « هياج الخطوط المستقيمة » ، لانه آمن بأن الطبيعة متعددةالجوانب ، وصعبة ، ومملوءة بالعاطفة .

يمكن للمرء الانتقاص من اية فكرة ويقول ، بما ان سيزان كان يهدف الى الاشكال التركيبية ، فانه ابتدأ بالفن التجريدي . ولكن كل من يتأمل الطبيعة التي رسمها سيزان ، يلمس مدى الاعتباطية في مثل هذا الحلم المفتقر الى أساس . لقد وضع نصب عينيه استقصاء الطبيعة قبل كل شيء ، وعرض الاشكال الملموسة للاشياء ، ولم يعترف ابدا بأن دعاة التجريدية في الفن هم خلفاؤه . كان يبحث بالفرشاة عن تصوير العالم الحقيقي ، وليس عن الزخارف والتناقض . قال غاضبا : « ان الاديب يعبر عن نفسه بالتجريد ، ولكن الرسام يعبر عن أفكاره بالرسوم والالوان » .

حين يدعو المرء كوربيه رائد للانطباعية ، فان سيزان هو الذي قاد في الرسم تلك الثورة التي ابتدأت في الستينات من القرن الماضي الى نهايتها . ان الزمن يتيح لنا اليوم تقييم كل أهمية الانطباعيين . لقد غيروا قابلية رؤية الانسان الى درجة ان اللوحات الاكاديمية لا تعتبر مرسومة وفق اسلوب مقرر سابقا بالنسبة للرسامين فقط ، بل حتى لزوار المعارض الاعتياديين .

اني اتذكر الانطباعيين بكل امتنان : لقد ساعدوني بلوحاتهم في شبابي الباكر على استيعاب كل رقة الطبيعة ، وفهم قوة الفن . لقد مضى نصف قرن منذ ان رأيت لاول مرة في باريس صورا لمانيه وبيسارو ، تلك الصور التي كانت موضع الخصومات . وتغير الكثير منذ ذلك الحين .

انني لا ارى ان حب مايوكوفسكي مرتبط برفض بوشكين ، وان الحماس لتورتو وفلامكوي لا يعني الانتقاص من مانيه وسيزان . كتبت هذه الصفحات لاتحدث عن ظواهر فنية عظيمة للماضي . لقد ترجمت شعر فيون وكتبت عن ستندال ، وحاولت شرح أهمية مانيه ورينوار وسيزان .

الملكة

معد الجبوري

طلعت من طقوس المقاصير ..
والشرف الملكي
فتحت للعناق نوافذها ..
سفحت عريها ..
في دروب تمردها الفجري
جمعت كل عشاقها :
« أيها الغرباء ..
المليكة تطلع من عرشها ..
تتحرر من سرر النبلاء
المليكة هذا المساء
تتعرى لعشاقها ، وتطوف البلد
فاستظلوا بوهج تمردها ..
أيها الغرباء
واشربوا من نبيذ الجسد »

**

وأنا أرقب عري الملكه
خطفتني لغة الدهشة والكبت ..
وأوراق الزمان المنكفيء
كنت بين الغرباء
حجرا يسقط في بئر انتظار ممتلىء
كان صوتي ..
طائرا يمرق من نافذتي ..
مشتعل الريش ..
وفي كومة قش يختبيء

**

« أيها العابرون ..
المليكة تحترق الان ..
فاحترقوا معها ..
وانثروها على سرر الغرباء
واحفظوا سرها ، أيها العابرون ..
فعشاقها ..
ـ بعد أن شربوا من نبيذ الجسد ـ
قتلوها ..
وطافوا بجثتها في البلد »
دخلت في طقوس الفناء
فتحت للحريق نوافذها ..
لبست عريها كفنا ..
وتوارت مع الغرباء

**

وأنا أرقب موت الملكه
مرَّ فيَّ العابرون
طلعت من جسدي أرصفة مشتبكه
كان خطو العابرين
اذرعا محتشده
حملتني فوق نقالة اسعاف ..
والقت جسدي ..
في ردهة منفرده

الضباب الأزرق

شعر : سفيتوزار بالتيش .

تعريب : صالح درويش

آه ... اللعبة البيضاء .
العصفور يتراخى في الالوان
والنحلات الحزينات تمتص الشـهد
فاسـتقي منه أشـعاري

●

الجسـور عبر البصـر
الجسـور عبر الاريج
تخترق الفحم الابيض

●

آه ... اللعبة البيضاء
التمـوج
الهـواء المحمّل بالنـور
الحـدود المالحـة
تمزق الذاكرة

●

البحر يهرب من عيني
نحو الزهر الصـافي كالحلم
الى نار الشـمال الكثيفة
حيث الزمن يصبّني
بقالب كالجرس

●

انت تؤثرين في ظلالي
من جديـد

●

الرأس في تويج الدخان الأحمر
الرأس على هامش الكلمة
يتشـابك مع الخطر

●

الماء الوحشي درع وحدتي
حريـة أخرى ،
حيث يثقل الزمن .

●

العصافير غاضبة
في موجة الهـواء تطير
تاركة التوازن في فؤادي .

●

الارض تتقـدم
نحو الظـل القديم
الأرض ، مع قبر الشمس العميق ،
تتأرجح ، مع المـدّ الأبيض :
في اذني المصـغيتين

●



الرأس في فضاء الالوان
انا أعانق ،
شبكتك الصافية

●

اللذات القــاتمــة تدمى فى الثمرة

●

النحلة تشير لي كيف تنضج الثمرة
رائحــة الصيف المقهــورة
دمي ينــدفــع بالحلــم

●

ها انذا بين زجاجات الحــلم
تركت العينين ،
تجــريان الى جانب المطــر
رجال المنــاجــم السود ،
بجبــاههم البيضــاء
يحملون ساعات حمــراء

●

آه ....
القصيدة مشتتة في الــدم
الاعمــاق لاتطــير ابداً

حــول الفجــر ،
الدمى المســتديرة ،
تحت الهــدوء تلهــو ،
آه ... انهــا تلهــو

●

ها انذا بين زجاجات الحلم
شكل النــار الناضج
في مرايا الصيف ،
ينـــام .

●

آه ...
القصيدة المجزأة قبل الكون .
الــزورق ،
الذي يلهــو في اعصــابي

●

ها انــذا تحت كتلة الضــوء
أميّز .
الغــابة بالضجيج
والمــاء بالمجــرى

ــ دمشق ــ

العبور

قصة بقلم

عالية ممدوح

قبل ان اخرج الى الشارع ، فكرت ، انني قابلة للتطور لكني متزمتة بعض الشيء ..

كل صباح اقول ساشدد الحراسة على نفسي ، وكل مساء اسهر على المدينة واترك نفسي ..

تعلمت النزهات الكبيرة داخل الشوارع الضيقة ،ان المرء لا يحس بحماية كافية فى مدينة كبيروت .

الاوربيون من كل مكان وكل لون ، صاروا وجوها دائمة داخل المخازن والمقاهي ، اما وجوهنا نحن فلقد علمونا ان تكون مؤقته . ولكن مع هذا كنا ننفرد بشيء ما، كآبات تصطف كالجموع الغفيرة قابلة للازدهار ، واسدل وعلى كبريائي الباب واطلع الى الشارع ..

البيوك والفورد والمرسيدس على انصبابها التقني تمر بجانبي وليس بمقدوري لمسها ، والنظر الى سطوح العمارات يتطلب تعودا على عادات جديدة ، ووجوه الناس في شارع الحمراء تعترف لك انها لم تغادره منذ الولادة وحتى الان ...

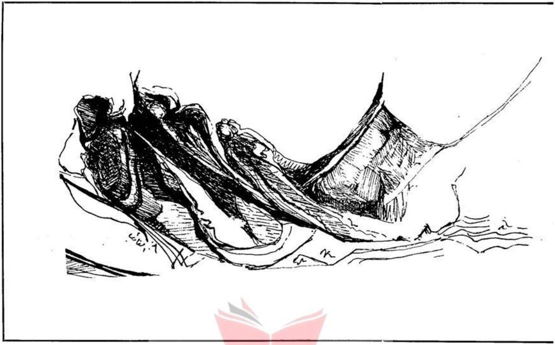
طبعا هذا لا يكفي للتذوق وحده ، فمن خلال مئات الايدى الممدودة والمضمومة تبرهن الحركة على حرارتها وتطرفها .

صبي وصبية يتماسان في وله حقيقي ، استندا على حافة سيارة ما في شارع فرعي ، وساوسهما ان يكونا غير مرئيين اكثر من اللزوم ، شاهدتهما باكثر من اللزوم، توقفت عن التنفس دقائق ، ادرجت كل مشاكلي فى منخريهما فسيكون من المستحيل ان تنتهي المشكلةبالثرثرة معهما .. ولما اقتربت اكثر ، كان وجه الصبية لا يقلد اي نموذج سابق ، ووجه الصبي مطلقا كل ايحاء بطول الحياة، مررت قربهما وما تعلمت الا مزيدا من الوقار فى استقبال هذه الكائنات ..

تقف سيارة مسرعة فجأة قربي ، تنزل منها حورية، انها ترقص ، والله انها ترقص تبتعد عنيولا تلقي علي تحية المساء ثانية واحدة ،وتدخل متجرا للازياء ، ادخل وراءها، تتكلم الفرنسية ، اصير لصقها ، تبدو غير راضية على كل شيء امامها تلتفت تبتسم بجفاف ، جلدها بلون البلور ، ووجهها بلون الدخان ، وعيناها زهور برية لا تستقر في مكان ..

ربما بسبب هذه المرأة ستحدث مجاعة او حرائق ، ان طريقة حضورها تكفي لخلق دزينة من النساء ، ولما لا تشتري شيئا تعطي البائع بقشيشا عشر ليرات ، وتخرج معرضة الاخرين للخطر والكفر ..

لكن السيدة التى قطعت الشارع معي كانت مشيتها كاذبة من التنظيم وحركاتها غريبة طق ، طق ، طق ،



وتصير على الرصيف الاخر ، يطير كعب حذائها في الهواء ، لا تتراجع ، بل تعرج قليلا ، ترمي الكعب الاخر في الهواء الطلق أيضا ، تحس ان مشيتها منفّرة للعمود الفقري ، تخلع الفردتين معا تمسكهما بيديها تضعهما فى اول علبة قمامة ، تجلس فى اول مقهى يصادفها حافية ، ولا يعنيني منها الا الابتسام والصمت على ممارسة هـذا الهجـوم الصغير من العيش ..

ولا أفطن الا بكوني محاصرة من انسان ما يرتـدي نظارات سوداء سميكة ، رشيق ، طويل ، انيق ، شعره متردد بين الطول والقصر ، رأيته في اكثر من منعطف ، لم اتساءل هل هو الذي يسير ام انا التي كنت واقفة ، في وجهه هواجس عدة لكن لم يتعود على فتح الاسئلة مـع الاخـرين ..

لو ان الصداقة تنبت فجأة لاخترته صديقي، فهناك وجوه صديقة واخرى عدوة واخرى مضللة بين الاثنين ، ولكن هذا الوجه لم يشأ ان يقلد أي وجه من الذين اعرفهم، بالغ الوضوح ، بالغ الاستلاب ، والسؤال يلح ، لو اني ارى عينيه لوكنت شرطية لمنعت ارتداء النظارات من عيون كل النساء والرجال على حد سواء ، لكني امرأة تلح ان لا تصير من النخبة وانا ادور في الشارع ، اقفز من محل الى اخر ولا اشتري اي شيء ، حقيبتي تحب الاختصار فى كل شيء وهي مولعة بالاوراق العديدة وارقام تلفونات البوليس والحريق والنجدة ، والتربية واللغة ، وعلبـة سكاير فارغة على الدوام تقريبا واقساط مدرسة طفلي الوحيد.. وانا لست صاحبة امتياز أي جزء من اجزاء حقيبتي سوى حملها على كتفي ، وكتفي لا احمل فيها شارة ما ، والرجل صاحب النظارات لا يكف من النظر الي وفى كل الاتجاهات ، ولم يجرؤ مرة واحدة على رفع نظاراته حتى لوكانت نظرته بلاهدى، والمسألة تخرج من كونه رجلا وامرأة، الصعوبة في تجاوز هذه البلبلة الجنسية والتى تضع فروقا فردية بين هذا الكائن وذاك ، وصار الوضـع لايطاق ، خلعت نظارتي ، أمسكتها بيدي، هؤلاء البشر هم خصومي الحقيقيون ، لا اذكر من قال « انني اعشق البشرية واكره البشر » ابتهج قليلا ، كانت الشمس ملكا للجميع ، وانا كففت عن احصاء التناقضات ، وخيل الي ان الرجـل سينزع نظارته ايضا اقتربت اكثر ، كان يتكىء على عمود، (يريد) ان يصمت اكثر ،اسقط كبريتا والقطه من الارض، والرجل لا يكف عن الايحاء اقف قربه تماما ، يطلع صوته اول مرة حزينا قد يؤدي الى الغيبوبة .

ـ سيدي ، سيدتي هلا اوصلتموني الرصيف الاخر..

امسك يديه ..

انت مثلي ياسيدى تريد العبور الى الرصيف الاخر..

موليير والكلاسيكية الفرنسية

رياض

علي مزاحم عباس

اعتاد مؤرخو ونقاد الادب المسرحي ان يضعوا كورني (١٦٠٦–١٦٨٤) وراسين (١٦٣٩–١٦٩٩) وموليير في صف واحد كممثلين للكلاسيكية الفرنسية في المسرح . ثم تتركز دراساتهم على كورني وراسين كعملاقين في التراجيديا . يفصلون في القواعد والمبادىء والخصائص التي تقوم عليها ، واحيانا يلمحون للماخذ والنواقص . وحين يتطرقون لموليير يذكرون كل شيء عن سيرة حياته واعماله دون ان يخرجوا بفكرة واضحة عن المكانة الحقيقية والدور الذي لعبه موليير في هذه المدرسة . فانتماء موليير لهذا المذهب يثير بالضرورة بعض الاسئلة المشروعة ، من قبيل : هل كان موليير ملتزما بمبادىء هذه المدرسة عن وعي مسبق ام كان كلاسيكيا بالسليقة ؟ هل عكس فنه جميع الخصائص ؟ هل وقع في نفس عيوب سلفيه كورني وراسين ؟ ما هي المميزات التي انفرد بها ؟ وغيرها من الاسئلة ... وقد حاولت بهذه الدراسة الموجزة الاجابة على هذه الاسئلة لتقييم عبقري المسرح الفرنسي ورائد الكوميديا من زاوية جديدة تختلف عن وجهات النظر المعروفة التي اصبحت كالمسلمات وعكست فهما ميكانيكيا ومتداولا كالعملة المسوحة ! وآمل انني استطعت تسليط ضوء جديد على ادب وفن رجل اعتبرته فرنسا بحق شكسبيرها ، اسهاما بسيطا في الاحتفال العالمي بذكراه .

لقد وجدت ـ لضرورة منهجية ان ابدا اولاً بفن الملهاة وحالة المسرح الفرنسي قبل مجيء موليير دون ان اتطرق بالتفصيل لحياة موليير من (المهد الى اللحد) ، وشرح الحالة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية لفرنسا الاقطاعية في القرن السابع عشر ، لا لاعتقادي بعدم اهمية وضع موليير ضمن ظروف مجتمعة وعصره ، بل لاعتقادي بعدم الحاجة الى تكرار ما قاله غيري . فالفنان ، قبل كل شيء ، ابن مجتمعه وعصره وتكوينه تتحدد عبقريته بمقدار ادراكه لروح عصره وللتاريخ في مسيرته الصاعدة وللقوى المؤهلة تاريخيا للحلول محل القوى الافلة .

الملهاة قبل موليير :

قضى البرابرة على الملهاة الاغريقية والرومانية ،



وجاءت الكنيسة لتجهز على انفاسها الاخيرة ، واخذت تعمل على اعادة تفصيلها حسب مواصفاتها واساليبها في التعامل مع الجمهور . ونمت الملهاة مجددا تحت ظل رداء الكهنوت واستمدت موضوعاتها من القصص الانجيلية مشتملة على بعض الاستطرادات الفكهة . ثم اخذ العنصر الكوميدي يقوى ويستقل (١) ، فظهرت في القرون الوسطى (مسرحيات الاسرار) التي تعالج موضوعات مستوحاة من الانجيل ، و(مسرحيات الكرامات) التي تعالج قصص القديسين ، و(المسرحيات الاخلاقية) التي شخصت الفضائل والرذائل والصفات المجردة الاخرى . وظهرت في الثلث الاخير من القرن السادس عشر (مسرحيات الفاصل الهزلي) التي تعد خطوة هامة في وضع المسرح على طريق تناول الامور الدنيوية (٢) . واتصفت هذه الفواصل بخصائص معينة في كل قطر اوربي ظهرت فيه سواء في المانيا او انجلترا او ايطاليا او اسبانيا او فرنسا . كما حدث نوع من التاثر والتأثير خاصة بين فرنسا وايطاليا من جهة وبين فرنسا واسبانيا من جهة اخرى . فقد التزم المسرح الايطالي بمجموعة من القواعد الى حد التزمت كقانون الوحدات الثلاث (٣) بعد ان شهد الدراما الرعوية والكوميديا المرتجلة (ديلارتي) المبتذلة

والاباحية . اما في اسبانيا فقد كان كابوس محاكم التفتيش وسلطة النبلاء المطلقة يخنقان اي تفتح لبراعم الحرية الفكرية والسياسية ومع ذلك فقد تألق (لوب دي فيجا) و (كالدرون) فمد الاول تأثيره على كتاب أوربا وامتزجت عنده التراجيديا والكوميديا ولغته الشعرية الغنائية ذات اثارة رومانسية (٤) وتميزت مسرحياته بشحنة درامية قوية لم تخل من التناقض والاضطراب كحياة مؤلفها (٥) .

وعند مجيء موليير كانت هناك بعض المقاييس المسرحية المتحكمة في عقلية الجمهور المسرحي والتي تعد من صميم الملهاة :

١ ـ ان الملهاة اداة اجتماعية (٦) .

٢ ـ الاعجاب بالطريق الوسط والمسلك المعقول، والتجنب المتزن للتطرف والمبالغات (٧) .

هذه المقاييس عملت على تقبل جماليات الكلاسيكية الحديثة عند النقاد والكتاب المسرحيين والجمهور . كما ان موليير لم يطأ ارضية مسرحية خالية من الملهاة .. فقد ساهم كورني وراسين قطبا الكلاسيكية ببعض الملاهي التي مهدت الطريق امام موليير وان لم تبلغ مستوى كوميدياته . ومن المرجح انه درسها وحللها كنماذج تطبيقية للمدرسة السائدة في عصره ومما يعزز ذلك ان فرقة موليير كانت تقدم بعض تراجيديات كورني . فقد كتب كورني (ميليت) و (والوهم الكاذب) عام ١٦٢٩ ، وكتب (الارملة) عام ١٦٣٣ ، و(رواق القصر) ، و(الخادمة) ١٦٣٤ ، و(الساحة الملكية) ١٨٣٥(٨) فكانت هذه المسرحيات محاولات رائد اثبتت ان الحياة الواقعية للمجتمع صالحة للتصوير المسرحي . وتعد (الكاذب) المسرحية الممهدة لظهور الملهاة الصحيحة التي تناولت الاخلاق (٩) . وبالاضافة الى كورني كان هناك العديد من كتاب الكوميديا الذين عاشوا وكتبوا في القرن السابع عشر كبول سكارون ، وفيليب كيتو ، وصامويل شابوزو ، وريموند بواسون ، وغيرهم .. ورغم ضعف اهمية تأثيرهم في المسرح الفرنسي فانهم قد اثروا على موليير بهذه الدرجة أو تلك . ولكن موليير تميز عنهم بكونه العبقرية المثلى للكوميديا . وكان المسرح يعتاش على النماذج الاسبانية والايطالية ، وقد فعل موليير نفس الشيء في بدء حياته « ولكن اكتشافه للمجال الدرامي الخصيب خلال الحياة اليومية ، رفعه فجأة فوق مستوى معاصريه ، كما جعل للفن الكوميدي اعتبارا ثابتا وجديدا » (١٠) .

المسرح الفرنسي قبل موليير :

بعد اضعاف نفوذ الاشراف ، عمل الكاردينال (ريشيليو) على تدعيم حكم لويس الثالث عشر (١٦٢٤ـ١٦٤٢) ونهج الوزير والكاردنيال (مازاران) نفس منهج ريشيليو ، اذ آمن بافكاره وخططه واستطاع التغلب على الازمة السياسية التي سقطت فيها فرنسا بتولي العرش من قبل لويس الرابع عشر . فدخلت البلاد مرحلة الوحدة القومية ، وتعاظم نفوذها الاقتصادي والسياسي والثقافي حتى اصبحت مركز النشاط الثقافي والفني(١١) . وبرزت الدعوة لخلق ادب قومي وابتكار معايير ثابتة . فاحتضن المسرح وزراء وامراء الى جانب العائلة المالكة . فقد رعى لويس الرابع عشر كورني وراسين ، وعمل ريشيليو على تشجيع المسرح حتى انه ألف لجنة من الكتاب يصوغون افكاره في قوالب مسرحية ، وتحت تأثيره نبذت الاساليب القديمة ، واستعمل لاول مرة نظام المنظر الامامي الايطالي الذي يعطي صورة المنظور ، وبنى (باليه رويال) وافتتحت دار التمثيل نشاطها . ومنذ اوائل القرن الخامس عشر حصلت جماعة (الاخوة في آلام المسيح) على حق تقديم العروض المسرحية في باريس فتحكمت في تطور المسرح ، بل واصبحت عقبة امام تطوره . ولما بدأت تباشير عصر النهضة بالظهور ولدت جماعة (البلياد) ففرضت سلطتها المطلقة على الكتابة المسرحية كما فرضت القواعد الكلاسيكية . واول مسرحية ظهر فيها التأثير الكلاسيكي هي مسرحية (كليو باتره اسيرة) لايتين جوديل عام ١٥٥٢ (١٢) كتبها شعرا والتزم فيها بالوحدات الثلاث وابقى الجوقة (١٣) . وكان الخروج على هذه المبادىء يعد خرقا فاضحا يثير غضب النقاد . وظهرت الى جانب هذه الفرقة المحتكرة فرق جوالة قليلة الشأن كانت تجوب اقاليم فرنسا ...

ويمكن ارجاع اسباب التشدد في تطبيق هذه القواعد الى ان النهضة الجديدة في الاداب والفنون قامت على محاكاة الاداب اليونانية والرومانية واستيحائها (١٤) والاقتداء بها (١٥) ، وكذلك ميل العقلية الفرنسية للحجج العقلية (١٦) التي غذتها الرغبة القوية في اقرار النظام والاستقرار عوضا عن الانسياق في عالم المغامرة(١٧) والتي وجدت تجسيدها في اسلوب ادارة ريشيليو وخلفه مازاران . وكان يغلب على العقل الفرنسي المنطق والطابع الاجتماعي فقد انشغل بالحقيقة العامة عن علاقات المجتمع بالفرد ولم يحفل بالحقيقة التي تصدق في حالة لتكذب في حالة اخرى (١٨) فأحسن مسرحيات موليير خاطبت العقل ولم تحفل الا قليلا بالجانب العاطفي فاثارت (الضحك الفكري) وهو المثل الاعلى لاستجابة الانسان السوي للملهاة الرفيعة (١٩) .

وكان الجو الفكري والادبي السائد مساعدا لهذا الاتجاه ومؤكدا عليه . فقد ظهر ديكارت (١٥٩٦ـ١٦٥٠) داعيا الى تغليب العقل والارادة ، وظهر ماليرب (١٥٥٥ـ ١٦٢٨) داعيا الى اصلاح اللغة والشعر وتنقيتهما . وتبنت الاكاديمية التي تشكلت عام ١٦٣٤ هذا الاتجاه ، وكانت لها القوة والصلاحية لتقرير مدى التزام الاديب به ، كما فعلت في قضية كورني ومسرحية (السيد) . وجاء الناقد

(بوالو) ١٦٣٥–١٧١٦ ليقنن هذه القواعد . وانتشرت الصالونات الادبية فلعبت دورا في تثبيت قواعد هذا الاتجاه..

ولم يكن موليير يتعمد اتباع نظريات واحكام الكلاسيكية ؛ بل انه بتكوينه الخاص ذو عبقرية « كانت في جوهرها كلاسيكية والمقاييس الكلاسيكية في نظره هي متطلبات التأثير المسرحي المعقولة » (٢٠) كما ان روح العصر والاتجاه السائد في الادب الفرنسي دفعه للسير في تيار هذا المذهب ، ولكن سعة افقه وفهمه الواسع للفن واتصاله الحميم بالجمهور المسرحي اضطرته للخروج احيانا على هذه القيود . ولعل موليير اكثر من اي فنان آخر اهتم برأي الجمهور واحكامه .. لهذا لجأ احيانا الى اجراء التغييرات على مسرحياته ، فجعلها موضع اختبار وتشذيب (٢١) .

خصائص الكلاسيكية :

ليست هناك خصائص او مبادىء مقننة الى حد دقيق تفصل مدرسة عن اخرى ، بل هناك خصائص عامة يمكن الاستعانة بها لمعرفة هذه المدرسة او تمييزها عن الاخرى . وقد استنتج الكتاب قواعد عديدة للكلاسيكية تختلف في التسميات كما تختلف في المضامين ، فوجدت تداخلا ومحاولات لتعميم مفاهيم وقواعد بعيدة عن الواقع .. كما وجدت بعد دراستي لها ان ابرز خصائصها يمكن تصنيفها كما يلي :

١ ـ محاكاة القديم :

اتجه الكلاسيكيون لتراث الاغريق والرومان فاعتبروه النموذج العظيم والمثالي الذي يجب ان يحتذى، فهو مثال للعبقرية تقصر عنه مواهبهم . وهذا الاتجاه يدل على ان الادب المسرحي السائد في عصرهم لم يكن مؤثرا فيهم ، كما لم يستطع تلبية حاجات العصر ومتطلبات الواقع الاجتماعي ليتخذه نموذجا ومصدرا ومادة للكتابة المسرحية . لهذا فقد هرب الكلاسيكيون الى الماضي . وتمثلت المحاكاة في الظواهر التالية :

الشعر :

كتب كورني وراسيه جميع مسرحياتهم شعرا ، اما موليير فقد شذ عنهم ؛ فكتب بعض مسرحياته نثرا مثل (البرجوازي النبيل) ١٦٧٠ ، و (البخيل) ١٦٦٨ ، و (دون جوان) (٢٢) ١٦٦٥ وغيرها وقد اخطأ د . محمد مندور حين اعتقد ان جميع المسرحيات الكلاسيكية كتبت شعرا (٢٣) . وكان شعرهم موضوعيا تحليليا (٢٤) لا شعرا ذاتيا يتحدث فيه الشاعر عن نفسه ، فعالج مواضيع خارجة عن الذات وبعيدة عنها (٢٥) لقد اعتقدوا ان الشعر، بفضل موسيقاه ، اقوى من النثر في التعبير عن المعاني والخواطر والانفعالات . لهذا فقد سخروا من موليير حين استخدم النثر فطعنوا في شاعريته وقدراته ، كما ان الجمهور لم يتقبل هذه اللغة الجديدة بعد ان تعود على الاساليب القديمة . وكان موليير يرى ان النثر اقرب الى طبيعة الملهاة من الشعر اذ يتيح له حرية الصياغة حتى انه اجرى على السنة ابطاله حوارا باللهجات المحلية فعرض نفسه لمهاجمة علماء الاكاديمية فاتهموه بالتحلل والفقر اللغوي . وتكذب هذه الاتهامات لغة باقي ملاهيه التي تعد آية في البلاغة وسمو الشاعرية . وهذا لا ينفي كون لغة بعض مسرحيات (الفارس) ضعيفة لا تخلو من الاخطاء اللغوية والعروضية بسبب طابع الاستعمال الذي اضطرته اليه الظروف المالية للفرقة او اضطراره لتلبية طلبات سريعة من قبل حاميه الملك لويس الرابع عشر . ان اقدام موليير على الكتابة نثرا يعد جرأة بالغة فقد تمرد لاول مرة على لغة الصالونات الارستقراطية فشكلت خطوته هذه سابقة عظيمة وان كان لم يمض فيها حتى النهاية . . .

فصل الانواع الادبية :

سار الفرنسيون على خطى اليونانيين الرومان في فصل التراجيديا عن الكوميديا ، فلم يسمحوا بان يتخلل التراجيديا مشهد كوميدي ، او بالعكس ؛ لاعتقادهم بان المزج بين النوعين المختلفين يضعف اثر المسرحية على الجمهور . ولم يطبق موليير هذه القاعدة دائما ، فقد انتهت بعض مسرحياته نهايات مفزعة او جادة (٢٦) كما في مسرحية (دون جوان) او مزج بين المأساة والملهاة كما في مسرحية (دون جارسي دي نافار او الامير الغيور) ١٦٦١ والتي فشلت فشلا ذريعا لان الجمهور لم يتعود على هذا النمط ، كما ان اغلب مسرحياته تضمنت مواقف مأساوية وشخصيات معذبة بائسة (٢٧) .

التزام الوحدات الثلاث :

وهي اهم القوانين الكلاسيكية التي اكتشفها ارسطو عند دراسته للمسرح الاغريقي وبالذات مسرحية (اوديب ملكا) لسوفوكليس ، وادخلها في كتابه النقدي (فن الشعر) الذي لم يصلنا كاملا اذ اقتصر على التراجيديا . ومما قاله : يجب ان تتوفر في المسرحية الوحدات الثلاث : وحدة المكان ، ووحدة الزمان ، ووحدة العمل (الموضوع، الحدث) ويرى البعض ان ارسطو لم يذكر سوى وحدتي المكان والعمل . وقد اسيء فهم هذه الوحدات وفسرت تفسيرات متناقضة . واستقر مفهومها الاخير على يد منظر الكلاسيكية الناقد (بوالو) (٢٨) الذي رأى ان وحدة الزمان تعني حدوث المسرحية في فترة لا تزيد على ٢٤ ساعة ، مما يضطر الكاتب الى حذف الكثير من الاحداث للوفاء بهذا الشرط (٢٩) . اما وحدة المكان فتعني اتمام الحدث في مكان واحد ومنع قيام احداث خارج المكان الاصلي والاكتفاء بسردها . اما وحدة العمل ففسر الفعل بانه الخطوات التي تقوم بها الشخصيات حين تصطدم بعقبات تكوّن عقدة المسرحية والتي لا تحل الا في النهاية (٣٠) وهذه الوحدة كانت غامضة وغير مفهومة من قبل النقاد

والكتاب (٣١) اكثر من غيرها . وفسرها كورني عام ١٦٦٠ « ان وحدة الحدث في الكوميديا عبارة عن وحدة العقبات في سبيل مشاريع الابطال المهمين ، وفي التراجيديا عبارة عن وحدة الخطر سواء سقط البطل او نجا » (٣٢) واضاف انه يمكن « قبول عدة اخطار في المسرحية الواحدة وعدة عقبات في الاخرى بشرط ان تقع بالتأكيد ـ من الواحدة الى الاخرى » وطبق هذا المفهوم في مسرحية (هوارس)(٣٣) وقد سبق لكورني ان خالف هذه الوحدات في مسرحيته العظيمة (السيد) فاثار بوجهه النقاد فرضخ لهم في محاولاته اللاحقة . ورغم انه دعا في مقدمة مجموعة مسرحياته المطبوعة عام ١٦٦٠ الى عدم اتخاذ هذه الوحدات اداة آلية متحجرة فانه لم يجرؤ على ادخال دعوته الى حيز التطبيق . اما موليير فقد طبق هذه الوحدات في جميع مسرحياته ولكنه لجأ احيانا الى تصوير بعض المشاهد التي لا تفيد عقدة المسرحية بقدر ما تفيد في القاء الضوء على طبيعة الشخصية (٣٤) وجاء بناء مسرحياته متماسكا ومنسقا دون ان تشعر فيه أي قسر او ضيق وجاء تطبيقه لهذه الوحدات طبيعيا فرضته طبيعة فنه ، ولم يأت عن تخطيط متعمد او تنفيذا لاوامر النقاد .

٢ ـ مصادر المسرحيات :

استعان الكلاسيكيون بالتاريخ والاساطير اليونانية والرومانية ، ونادرا ما استعانوا بالتاريخ المسيحي فاتخذوها مصادر جميع تراجيدياتهم . عالجوا من خلالها مواضيع السياسة والحرب والعواطف الانسانية حسب منظورهم الفكري وبأساليب مختلفة . فقد اكتفوا بالهيكل او الاطار العام للحدث التاريخي ولكنهم تصرفوا بالتفاصيل . وطرقوا المواضيع التي طرقها قبلهم سوفوكليس ويوريبيدس وفرجيل وغيرهم بصورة مباشرة ، او من خلال معالجات كتاب اسبان وايطاليين للموضوعات الاغريقية والرومانية . اما موليير فقد التفت هو الاخر الى التراث فاقتبس عن مسرحية (ليزاديلف) ليترانس موضوع مسرحية (مدرسة الازواج) ١٦٦١ (٢٥) واقتبس عنه ايضا موضوع مهزلة (مقالب سكابان) ١٦٧١ ولكنه لم ينهج فيهما منهج التقليد (٢٦) بل اضفى على مواضيعه روحا معاصرة استمدها من ظروف مجتمعة فاظهر اصالته في ملاحظة عادات عصره وتقاليده ، ودقة تصويره للشخصيات فنقلها الى افق ارحب (٢٧) . كما استفاد من الشاعر اللاتيني (بلوش) في كتابة ملهاة (امفيتريون) ١٦٦٨ وكتابة رائعته النثرية (البخيل) (٢٨) كما استفاد من المسرح الايطالي في تأليف (الطائش) ١٦٥٣ ، و (غضب العشاق) (٢٩) ١٦٥٦ وهما من نوع ملاهي الدسيسة . كما تأثر بالادب الاسباني في مسرحيتي (زواج بالاكراه) و (اميرة ابليد) اللتين كتبهما عام ١٦٦٤ وتعدان من نوع كوميديا الباليه ، كما اقتبس (دون جوان) عن اسطورة شائعة في عصره (٤٠) ولدت في اسبانيا وحولها الى دراما دينية (ترسوري مولينا) واسمه الحقيقي جبريل تيليس (٤١) فأسماها (ساخرا شبيلية والضيف الحجري) (٤٢) فتلقف موليير الموضوع الذي سبقه اليه كتاب فرنسيون فاضفى عليه من عبقريته ومنحه عمقا دراميا فاق سابقيه وبعث في الشخصية قيما جديدة(٤٣) واتخذها ستارا في هجومه على الكنيسة اظهر فيها مسحة واقعية نابضة مصورا فيها تقاليد وعادات مجتمعه مما دفع النقاد الى محاولة ايجاد الشخصية الحقيقية التي صور عنها موليير موضوعه (٤٤) .. ورغم هذه الاقتباسات فانه لم يكن ناسخا لمواضيع وافكار غيره بل كن يلبسها افكاره ويصوغها بفنه المتميز وهو الفنان الذي يمتلك حساسية مرهفة جعلته يلتقط عادات وتقاليد واخلاق وتصرفات واعماق الفئات الشعبية ورجال البلاط والكنيسة ونبلاء المدينة والريف فيصوغها بذكاء وابداع ويقدمها نماذج اصيلة ومبتكرة نابضة بالحياة والحركة والحس الواقعي .

لقد اقتبس موليير عن الحياة اليومية التافهة لنساء البلاط مسرحيته اللاذعة (المتحذلقات المضحكات) ١٦٥٩ هاجم فيها حياة التكلف والحذلقة الزائفة وملأها بالتهريج الصاخب والرسم الكاريكاتيري للشخوص مستخدما وسائل الدعاية الرخيصة مفتتحا لها عصر (ملهاة السلوك) كما لم يسلم من مبضعه الاطباء الدجالون ، فهاجم اكبر خمسة اطباء في البلاد اطباء القصر ، واطباء الاقاليم الذين انفضح امام عينيه النفاذتين تشدقهم بالالفاظ اللاتينية يستترون بها جهلهم . وتنحصر عبقريتهم في ارسال المرضى الى الاخرة وقبل الاوان . فقد كانت لموليير معهم تجارب مريرة . فقد أودوا بحياة معلمه الفيلسوف الابيقوري ذي الفكر المتحرر (جاسندي) كما عجزوا عن تخليصه من التدرن الرئوي الذي امتص حياته بقسوة وشراهة . هاجمهم عام ١٦٦٥ بمسرحية (طبيب رغم انفه) وسخر من تعاليهم واحتقارهم لعامة الشعب في مسرحية (مسيو بورسونياك) ١٦٦٩ ، واطلق بوجوههم مسرحية (مريض الوهم) ١٦٧٣ كآخر قذيفة ، كأنما لينتقم لنفسه وللاخرين وهو يرى نفسه يبصق دما ومعه يبصق حياته .

كما استمد مادة بعض مسرحياته وصور شخصياته من واقع حياته العائلية وتجربته المريرة مع زوجته حين أخطأ بالزواج من عضوة فرقته ارماند وبينهما فارق عشرين عاما .. شابة لعوب وطائشة .. فاخرج رائعته (مدرسة الزوجات) ١٦٦٢ ضمنها بعدا فلسفيا عن الزواج والمرأة . وحين كان واقعا تحت وطأة ازمته النفسية بين ضغط الاعداء وضغط زوجته وتدهور حالته الصحية اخرج رائعته الشعرية (عدو البشر) ١٦٦٦ عبر فيها عن بغضه للظلم والخداع والنفاق وبلغة مرّة وفي اطار كوميدي خال من الحبكة. بل وسخر من نفسه في مسرحية

(جورج داندن او الزوج المخدوع) ١٦٦٨ وتلوح امام ناظريه صورة تجربته الفاشلة في الزواج . كما صور بعض ملامح ابيه وحياته البرجوازية في مسرحية (المثري النبيل) ١٦٧٠ . فصوره متعطشا للصعود الى مصاف النبلاء المتحذلقين والفارغين . ولم تسلم الكنيسة من نيران لسانه اللاذع . فقد عرض الفصول الثلاثة الاولى من رائعته (طرطوف او المنافق) ليجس بها نبض البلاط والكنيسة فمنعه الملك من عرضها على الجمهور اذ شخص ما فيها من خطر . وهاجم فيها المتخفين وراء رداء الكهنوت من عباقرة النفاق والشره والفريزة فثارت بوجهه بكل سطوتها ورهبتها وهي القوة المتربعة على قمة الهرم الاقطاعي ؛ فخفف من لهجتها وغلف بعض افكارها فسمح له الملك بعرضها بعد خمس سنوات خاض خلالها صراعا مستميتا مع جبهة واسعة من الاعداء وتعد بحق نموذجا مثاليا (لملهاة الاخلاق) نابضة بالحيوية والحركة ...

وهذا التصوير الواقعي للشخوص دفع الكثيرين الى معاداته والحقد عليه اذ وجدوا انفسهم منقولين الى خشبة المسرح وجعلهم اضحوكة الجميع . وقد حاول موليير مرارا ان يدفع هذا الاعتقاد ليدلل ان أهاجيه « تنصب على العادات بصورة مباشرة ، ولا تصيب الاشخاص الا عن طريق الانعكاس . وليس لنا ان نطبق على انفسنا سمات نقد عام ، ولنستفد من تلك الدروس بقدر المستطاع ، دون ان نتظاهر بان الكلام موجه الى اشخاصنا . ذلك لان الصور المضحكة التي تعرض على المسارح يجب النظر اليها دون امتعاض من اي انسان . انها مرايا عمومية لا ينبغي لاحد الادعاء بانه يرى نفسه فيها ، واننا لنصم انفسنا علنا بالمعايب ، حين نقرر انها تخدش كرامتنا » (٤٥) فقد اقتنص هذه الصور عن اشخاص واقعيين عايشهم فاكتسبت حرارة وصدقا وامتناعا فنجح في نقل (الخصوص) الى مستوى (العموم) وظلت حية طوال هذه القرون كما تنبأ صديقه الناقد بوالو عام ١٦٦٢ حين قال : « عبثا ياموليير تحاول آلاف النفوس الحاسدة ان تشوه اجمل اعمالك فان بساطتها الساحرة ستظل الى الابد تنتقل من عصر الى عصر لتسلية الاجيال اللاحقة .. »

٣ ـ مبدأ المعقولية :

اعتمدت الكلاسيكية في اساسها الفلسفي العام على نظرية ارسطو في محاكاة الحياة والطبيعة(٤٦) أي محاكاة ما هو كائن فعلا في الحياة والطبيعة (الواقع) ، ومحاكاة ما يمكن ان يكون في الحياة والطبيعة (الممكن) ، ومحاكاة ما يجب ان يكون في الحياة والطبيعة (المثال) . والمقياس الذي اتخذوه كما قال بوالو هو مشاكلة الواقع او المعقول ؛ بمعنى يجب الحرص على ان تكون المسرحية باحداثها وشخصياتها وحوارها ومضمونها الفكري والعاطفي ، مما يمكن ان يحدث في الحياة فعلا . فالفن تجميع واختيار لعدة عناصر يمكن ان تتآلف وتتناسق لتكون كلا منسجما هو هدف المسرحية . فالمهم ان ينجح الكاتب في ايهامنا بأن ما نشاهده هو واقع الحياة الفعلي بفعل المشابهة ومعقولية المعروض (٤٧) وهذا الموقف او المبدأ صدر ـ اساسا ـ من موقف الكلاسيكيين من (العقل) (٤٨) فهم يرون العقل أسمى ملكات الانسان وأقواها ، وهو الوسيلة الفعالة التي يرجع اليها الاديب الموضوعي . والعقل الذي يصدرون عنه ليس العقل الموضوعي البارد ، بل هو العقل الحساس القادر على الانفعال (٤٩) ففي عقلهم حرارة العاطفة ، وفي عاطفتهم هدوء العقل واتزانه (٥٠) لهذا فقد رأوا ان الغموض في الادب هو غموض في عقل صاحبه وعجز في السيطرة على موضوعه وهضمه وتمثله . ودفعهم هذا الموقف من العقل الى تقصي اسباب الضعف البشري للحكم عليه . وظهرت الدعوة الى سيطرة العقل واضحة جدا عند كورني بأقوى مما عند راسين الذي اتاح للعواطف مجالا اكبر ، وان كان لم يسمح لها بالخروج على سيطرة العقل(٥١) . ولم يعمد موليير الى تعقيد مسرحياته او تقديم شخصيات غامضة عسيرة على الفهم . فقد كان يهمه ان يقدم لنا شخصية معينة بعد تعميق جانب او جانبين منها فتصبح واضحة ومفهومة كما فعل في (البخيل) و (عدو البشر) و (دون جوان) . وطريقته هذه في رسم ملامح الشخصية تسهل على المشاهد تخمين المواقف فتتيح له متعة ذهنية (٥٢) لقد كان موليير يثق بعقل المشاهد فيقدم له مسرحياته معدة اعدادا ذكيا وجميلا فتثير فيه (الضحك الفكري) وتبلغه رسالته الفنية في تقديم الاخلاق ونقد المعايب . وتشير طريقته في تصوير الشخوص الى ان قصد موليير لم يكن نقل الواقع نقلا حرفيا ، وان اغتنت هذه الشخوص بالتجربة الواقعية التي عاشها وتفحصها واستقاها ، بل لنقل الواقع (الممكن) رغم المبالغات والتضخيم . ولكنك تحس بانه لا يستغفلك ، بل يقدم نفسه كرسام كاريكاتيري استخدم الكلمة بدلا عن الخط !

٤ ـ الاتجاه نحو العموميات :

يميل المذهب الكلاسيكي الى رد مسائل الفن والحياة الى المنطق والى مجموعة من القواعد والتعليمات (٥٣) . والى النظام (٥٤) فيعمد الكلاسيكي الى جعل انتاجه (ألصق بالعناصر الانسانية الثابتة وأقدر على الشيوع والخلود ، لهذا لم يهتم الاتباعيون كثيرا بالحوادث العرضية والطرائف الخصوصية فقد صرفوا عنايتهم عن الاجواء والعادات والتقاليد المحلية الى عواطف الانسان ودوافعه وخواطره حين يقف امام المشاكل الخالدة) (٥٥) وهذا الاتجاه صدر عن طموح الكلاسيكي واعتقاده انه الطريق الموصل الى المجد (٥٦) فسعى للبحث عن الحقيقة .. حقيقة النفس البشرية . واعتنى بهيكل المسرحية وتصوير الشخوص واهمل التفاصيل المخلة بتناسق المسرحية .. وميله للعموميات واعتقاده بالنظام المطلق ربطاه بالسلطة فاعتبرها نموذجا وتطبيقا لارقى شكل من اشكال التنظيم ،

لهذا لم يبتعد كثيرا عن الدولة والبلاط والكنيسة (٥٧) .

اما موليير فقد كان يميل بدوره الى العموميات فكانت شخصياته نماذج عامة ثابتة نجح في تخليدها لطابعها الانساني الشامل ، ولكنه لجأ الى ادخال بعض التفاصيل مضطرا . فالشخصية تحتاج الى تسليط بعض الاضواء الخافتة لتضيء عالمها الصغير المتحرك على المسرح . ولكن تقديسه للعموميات والنظام لم يجره الى اعتبار الانظمة القائمة هي النماذج المثلى التي يطمح اليها . صحيح انه لم يتمرد على حكم لويس الرابع عشر الذي كان حاميه وسنده القوي ولكنه هاجم الارستقراطية والكنيسة في اكثر من مسرحية . ومن الناحية الفنية ، يعتبر تخليه عن الحبكة في (عدو البشر) و (مدرسة النساء) خروجا على مفهوم النظام حيث تعارف الكلاسيكيون على احترام الحبكة باعتبارها سببا لنجاح المسرحية ، مما جلب عليه غضب النقاد الكلاسيكيين الذين كانوا يفضلون (الصنعة) واتقان المهنة على العبقرية .

٥ ــ رأيهم في الشخوص المسرحية :

حددت الكلاسيكية مهمة التراجيديا في تصوير (الابطال) من الملوك والامراء ، او على الاقل من كبار النبلاء المنقولين عن التاريخ او الاساطير فلم نجد قط رجلا من عامة الشعب او الطبقة الوسطى بطلا لمسرحياتهم .. وكان هؤلاء الابطال يتصفون بالعظمة والسمو والعزيمة القوية . ولكي يثبت المؤلفون هذه الصفات يضعونهم في مغامرات خارقة اما الكوميديا عند موليير فقد صورت ابطالها من البرجوازية والارستقراطية وممثليها ، واحيانا صورت اشخاصا ثانويين من الفلاحين او الكادحين ، وقد جعل شخصية الحطاب بكل مسرحية (طبيب رغم انفه) . ولم تعكس المسرحية الكلاسيكية صراعا خارجيا بين فرد وفرد ، أو فرد ومجتمع ، او بين طبقة واخرى ، بل أجرت صراعها داخل نفس البطل (٥٨) ورأت الشخوص والاحداث وسيلة لتحريك الصراع الداخلي .. الصراع بين الحب والواجب ، بين العقل والعاطفة (٥٩) وحرصت على الدقة في التصوير حتى انها اتخذت من اسماء الابطال عناوين معظم المسرحيات مثل : (السيد) ، (اندروماك) ، (فيدر) ، (هوارس) ، (برينيس) ، (طرطوف) ، (دون جوان) ... الخ ونزعت الى الاهتمام الزائد في رسم الشخوص فجاء ذلك في صالح البناء الدرامي ونحو الكاتب الى حد كبير في التجرد عن الشخوص ليفسح لها حرية الكلام بلسانها (٦٠) وهذا لا يعني انها لم تكن تنقل آراء المؤلف (٦١) وقد فاق موليير الجميع في اضفاء مسحة واقعية على شخوصه وجعلها قابلة للاقناع والتصديق . لقد كان هدف الاديب الكلاسيكي تحليل النفس البشرية وتفسير السلوك الانساني ، وتحليل العناصر والدوافع الموجهة للسلوك في مجالات الوعي والارادة البشرية (٦٢) وذلك من خلال شخوص نموذجية .

مزايا الكلاسيكية :

بعد استعراض خصائص الكلاسيكية قد يتبادر الى الذهن انها لم تكن سوى صورة منسوخة وطبق الاصل عن الكلاسيكية القديمة . في الحقيقة ، انها رغم المآخذ والاتهامات الموجهة لها كان لها فضل اضافة جديدة الى شكل ومضمون المسرحية اكسبتها طابعها الخاص ، اذا نظرا اليها ضمن اطارها التاريخي وانعكاس روح العصر الذي انبثقت عنه . كما ان لها فضل تأكيد وترسيخ بعض القواعد في فن الدراما .. وهذه المزايا التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية كثيرا ما تناساها البعض او مروا عليها مرورا خفيفا او لم يفلحوا في تشخيصها :

(١) الحفاظ على التراث :

ان اقبال الكلاسيكيين على التراث الاغريقي والروماني واتخاذه نموذجا للمحاكاة عمل على حفظ هذا التراث بطريقتهم الخاصة . وما اثاره هؤلاء من مسائل نظرية وفلسفية ونقدية دفعت الكتاب والنقاد للعودة الى دراسة التراث وتحليله وتفسيره ومحاولة استنباط بعض القواعد . فقد كان كل من يريد اثبات جدارته وصحة موقفه وقوة حججه يستشهد بماكتبه ارسطو وكتاب المسرح القدامى !

(٢) بشرية الابطال :

يتناقض الطابع الوثني لابطال التاريخ والاساطير اليونانية الرومانية ، وروح الديانة المسيحية والعصر الجديد ، لهذا حين تناول الكلاسيكيون ابطال التراجيديا نزعوا عنهم الصفة الوثنية محاولين تقديمهم كبشر اعتياديين يمكن ان نقتنع بوجودهم . وقد تفوق موليير على كورني وراسين في تقديم نماذج لصيقة بالواقع والحياة .

(٣) تطوير الشكل الدرامي :

كانت التراجيديا الاغريقية متكونة من اربعة اجزاء غنائية ، يفصل بين اغنية واخرى جزء حواري وتضم الموسيقى والغناء والرقص الايقاعي الى جانب التمثيل . فعمد الكلاسيكيون الجدد الى فصل التمثيل عن باقي الفنون وابقوا الاجزاء الحوارية ، وحولوا البرولوج الى حوار تمثيلي . (٦٣) ومن الناحية التحليلية اقاموا المسرحية على « عرض متطور للاحداث فتأزم فانفراج وحل للازمة » (٦٤) وتأتي بعد البرولوج ثلاثة فصول تصل فيها الذورة الى القمة ، ثم الفصل الختامي الذي تنحل فيه الازمة . فكانت المسرحية عندهم تتألف ــ عادة ــ من خمسة فصول . يقوم الفصل الاول بالتمهيد للاحداث ويتصاعد التطور الدرامي خلال الفصول الثلاثة ، اما الفصل الاخير فيكون خاتمة المسرحية وحل أزمتها .

وقد استعانوا بحيل مسرحية ورثوها عن الاغريق كحيلة (الحديث الجانبي) (٦٥) وحيلة (التصرف) (٦٦) كما ابتكروا حيلهم الخاصة كحيلة (المنولوج) التي كانت

تقوم بها الجوقة قديما (٦٧) فاستخدموها لاثارة الجمهور وتزويده بتفاصيل واحداث ومشاعر وخواطر تكمل الصورة الدرامية وتساعد على تعميق الاثر (٦٨) .

اما موليير فقد تألفت بعض مسرحياته من فصل واحد (نقد مدرسة الزوجات) و (ارتجالية فرساي) وغيرهما . وبعضها تكون من اكثر من فصل ، وله فضل الزيادة في تأليف البالية الكوميدي حين ادخل الرقص والتمثيل والموسيقى متلاحمة مع الموضوع كما في (زواج بالاكراه) .. كما ان بعض مسرحياته افتقرت الى الحبكة مثل (عدو البشر) و (البخيل) .

مآخـــذ ونواقص

الى جانب المزايا فللكلاسيكية نواقصها وعيوبها في مناحي الفكر والفن شكلت الاساس الشرعي لولادة الرومانسية . ويمكن اعتبار (النظرة الجامدة والمحافظة للفن والحياة) أبرز نقطة ضعف فيها . فقد اصر الكلاسيك على محاكاة القديم فتحولوا الى سلفيين اكثر من كونهم مستقبليين . فنظروا للماضي نظرة تقديس وخشوع حالت دون انبثاق روح الابتكار الجريء ، كما لم يستطيعوا الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر لانهم لم يدركوا ان الحاضر هو صورة متطورة للماضي ، وان الرجوع لهذا الماضي بقطعه عن الحاضر ليس سوى مراوحة مكانية وزمانية . ولم يكونوا محافظين في الفن فقط ، بل كانوا محافظين في الاخلاق والسياسة ان لم يكونوا رجعيين مناهضين لكل تقدم . فايمانهم بالنظام المطلق جعلهم يدورون في فلك البلاط والكنيسة والمدرسة بعيدا عن صراعات المجتمع (٦٩) . لهذا كان ابطال تراجيدياتهم من الملوك والامراء ... لاعتقادهم ان الناس العاديين لا يصلحون ليكونوا ابطالا . وتوغلهم داخل الذات الانسانية وانشغالهم بالعواطف الانسانية انساهم رؤية الصراعات المتصادمة بين الطبقات او الفئات الاجتماعية .

وقد تميزت كوميديات موليير بطابعها الاخلاقي الهادف لمسرحية (مدرسة الازواج) التي عالجت تعليم المرأة ودافع فيها عن التسامح والحرية . وتضمنت مسرحية (مدرسة النساء) بعدا فلسفيا مستمدا من الواقع وتميزت الشخصيات بالواقعية فقد اراد ان يقول باستحالة « قمع الغرائز الطبيعية في الانسان بوسائل القوة ، وان هذا القمع لابد ان يؤدي في النهاية الى استيقاظ الغريزة وتقويتها حتى تنتصر اخيرا » (٧٠) فهوجمت هذه المسرحية بحجة ممجوجة بانها اضحكت عامة الشعب ! ودافع عن هذه المسرحية بمسرحيتي (نقد مدرسة الزوجات) و (ارتجالية فرساي) رد فيهما على النقاد بان الاحساس السليم لعامة الشعب هو « اهم قاعدة من قواعد الفن ، هي ان يحظى العمل الفني بأعجاب الجماهير » (٧١) لقد آمن موليير بالنظرة السليمة والاستجابة العفوية الصحيحة عند الجماهير . فكانت مسرحياته صرخة احتجاج عنيف . ضد الارستقراطية بمثالبها ومجونها وتفسخها وانهيارها وبذلك اقترب خطوة واسعة في التعبير عن مطامح البرجوازية الناشئة وفي نفس الوقت لم يرحم تطلعاتها المريضة وعماوة وعيها الطبقي في التشبه بالارستقراطية المنهارة كما فعل في مسرحية (المثري النبيل) . ورغم هذه العلامات المضيئة في فنه وموقفه النقدي من المجتمع فانه وقف موقفا محافظا من قضية المرأة في مسرحية (النساء العالمات) اذ لم ير فيها الا خادمة ومربية ومحظية وبذلك وقع في شرك قيم مجتمعه الاقطاعي !

موليير في سطور

— ولد جان باتيست بوكلان عام ١٦٢٢ في منطقة شعبية من باريس .
— اشتغل ابوه بصناعة السجاد وتوريد الاثاث للقصور الملكية .
— ماتت امه وهو في العاشرة من عمره .
— كان جده لامه يصطحبه لمسرح اوتيل دي بورجوني ومسرحيات سوق سان جرمان .
— احب هزليات المهرجين وتمثيليات سكاراموش .
— درس الفلسفة والادب واللاتينية في مدرسة داخلية يديرها اليسوعيون الى جانب ابناء الطبقة الارستقراطية . فتخرج عام ١٦٤٠ .
— اعتنق افكار الفيلسوف (جاسندي) ذي الميول المتحررة ، فانعكست دراسته للفلسفة في (النساء العالمات) .
— حصل على شهادة الحقوق من جامعة اورليان .
— التحق بخدمة قصر لويس الثالث عشر لفترة قصيرة .
— التحق بأسرة بيجار البوهيمية فكونوا فرقة المسرح الفخم واتخذوا اسمه الفني (موليير) رغم معارضة ابيه .
— فشلت الفرقة عام ١٦٤٤ واودع موليير السجن لبضعة اشهر بسبب الديون المتراكمة .
— ارتحل مع الفرقة الى الريف لمدة ١٢ سنة .
— تأثر بالمسرحيات الايطالية (كوميديا ديلارتي) والمسرح الاسباني والهزليات الشعبية فوضع (الطبيب الطائر) و (غيره باربوبيه) من نوع (الفارس) .
— اكسبته جولته في الاقاليم خبرة عميقة بالحياة وزودته بمادة مسرحية عظيمة .

— تولى ادارة الفرقة عام ١٦٥٠ تحت رعاية صديقه الامير كونتي .
— كتب مسرحيتين هزليتين شعريتين هما (الطائش) وعرضت عام ١٦٥٣ في ليون ، و (غضب العشاق) وعرضت عام ١٦٥٦ في بيزيه ، وهما من نوع كوميديا الدسيسة .
— عاد الى باريس عام ١٦٥٨ ومعه توصية من كونتي الى (المسيو) شقيق الملك لويس الرابع عشر فقدمه الى الملك فعرض مسرحية كورني (نيكوميد) ومسرحية (الطبيب العاشق) فاعجب الملك بهما فانعم على فرقته بلقب فرقة المسيو .
— عام ١٦٥٩ عرض مسرحية نثرية من فصل واحد هي (المتحذلقات) من نوع ملهاة السلوك التهريجية .
— عرض عام ١٦٦٠ مسرحيته الشعرية (سجاناريل) من فصل واحد ومن نوع (الفارس) ثم اعقبها بخمس مسرحيات .
— قدم عام ١٦٦١ (دون جارسي دي نافار) من نوع تراجيكوميك ففشلت ، وقدم مسرحيته الناجحة (مدرسة الازواج) ومسرحية الراقصة (الفضوليون) .
— عام ١٦٦٢ تزوج من ارماند عن حب عميق غير متكافيء فصور تجربته الفاشلة في الزواج في مسرحية (مدرسة الزوجات) وفيها تخلص من اسلوب ملهاة الدسيسة .
— عام ١٦٦٤ كتب (زواج بالاكراه) وتعد اول باليه كوميدي . وقدم الفصول الثلاثة الاولى من (طرطوف) .
— للمدة من ١٦٦٤–١٦٦٩ كتب عشر مسرحيات منها (دون جوان) و (البخيل) و (جورج داندن) . . .
— هاجم اطباء القصر في مسرحية (الحب طبيب) .
— الهمته ازمته النفسية والجسمية رائعته العظيمة (عدو البشر) عام ١٦٦٦ وهي تفيض بالمرارة المضحكة .
— كتب بعض مشاهد الباليه تلبية لطلب القصر في الاشتراك بالاحتفالات الملكية .
— آخر مسرحياته (مريض الوهم) ١٦٧٣ .
— توفى متأثرا بمرض السل والانهاك الجسماني والارهاق النفسي والعقلي .
— اشترك في التمثيل والاخراج والادارة المسرحية واحسن مسرحياته (البخيل) و (دوان جوان) (طرطوف) (عدو البشر) (مريض الوهم) و (مدرسة النساء) . . .
— رفضت الكنيسة دفنه حسب المراسيم الكنسية .
— كانت جبهة الاعداء متكونة من الارستقراطية والكنيسة والفرق المنافسة وكل المتحذلقين والمتحللين وعلماء الاكاديمية ، وجبهة الاصدقاء الملك والناقد بوالو ولانونتين وفرقته وجمهوره . .
— سخر من متحذلقي القصور والصالونات وعلماء الاكاديمية باسلوب شعبي صريح وحار وصادق وهاجم كل الرذائل والتقاليد البالية والخصائل المذمومة .
— امتزج في مسرحه الكوميدي الهدف الاخلاقي والمنحى الفكري .
— اثر فنه وادبه على مسيرة المسرح العالمي ، وتأثر به مسرحنا العربي وترجمت معظم مسرحياته الى لغتنا .

المصادر والمراجع

١ — ميليت ، فرد . ب ، وبنتلي ، جيرالد أيدس ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب (بيروت ١٩٦٦) .
٢ — هوايتنج ، فرانك . م ، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف واخرون (القاهرة ١٩٧٠) .
٣ — الحلوي ، حسيب ، الادب الفرنسي في عصره الذهبي جـ١ ، جـ٢ (دمشق ١٩٥٦) الطبعة الثانية .
٤ — نيكول ، الارديس ، المسرحية العالمية جـ٢ ، ترجمة محمود حامد شوكت (القاهرة بلا تاريخ) — المسرحية العالمية جـ١ ، ترجمة عثمان نويه (القاهرة بلا تاريخ) .
٥ — ديوكس ، اشلي ، الدراما ، ترجمة محمد خيري (القاهرة بلا تاريخ) .
٦ — مندور ، د . محمد ، الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما (القاهرة بلا تاريخ) .
٧ — مندور ، د . محمد ، الادب ومذاهبه (القاهرة بلا تاريخ) .
٨ — مندور ، د . محمد ، في الادب والنقد (القاهرة بلا تاريخ) .
٩ — فهمي ، د . ماهر حسن ، وفريد ، د . كمال ، الكلاسيكية في الاداب والفنون العربية والفرنسية (القاهرة بلا تاريخ) .
١٠— حول مائدة المعرفة عدد ٣ ترجمة هيفاء الشنواني (القاهرة ١٩٦١) .
١١— فهمي ، د . أنيس ، موليير حياته واعماله (القاهرة ١٩٦١) .
١٢— تيغيم ، فيليب فان ، المذاهب الاربعة الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات .
١٣— موليير ، من الاعمال المختارة (١) ، ترجمة وتقديم

د . محمد . م . القصاص (الكويت ١٩٧١) سلسلة من المسرح العالمي .

١٤ـ موليير ، عدو البشر ، ترجمة د . محمد غنيمي هلال (القاهرة ١٩٦٦) سلسلة مسرحيات عالمية عدد٣٥ .

١٥ـ موليير ، دون جوان ، ترجمة ادوار ميخائيل (القاهرة ١٩٦٢) سلسلة روائع المسرح العالمي عدد ٢٢ .

١٦ـ عبدالبديع ، د . لطفي ، دون جوان سلسلة اقرأ العدد ١٩٣ .

١٧ـ هاوز ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ ترجمة د . فؤاد زكريا (القاهرة) .

هوامش

(*) يستخدم بعض النقاد والمترجمين العرب اصطلاح (الاتباعية) بدلا من الكلاسيكية . فضلت استخدام المصطلح الاخير لا لكونه اكثر شيوعا وحسب بل لعدم وجود مبرر للترجمة الحرفية لاصطلاح معروف عالميا ! كما ثبتت اسماء المسرحيات كما وردت في اشهر الترجمات المتداولة رغم عدم دقة بعضها .

(١) ميليت ، فرد ب . ، ونبتلي ، جيرالد ايدس ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب (بيروت ١٩٦٦) ص ٢١٣ .

(٢) هوايتنج ، فرانك . م ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف واخرون (القاهرة ١٩٧٠) ص ٤٣ـ٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٥٢ـ٥٣ .

(٥) المصدر نفسه ص ٥٤ .

(٦) ميليت ، فرد . ب ، المصدر نفسه ص ٢٢٧ .

(٧) المصدر السابق ص ٢٣٢ .

(٨) الحلوي ، حسيب ، الادب الفرنسي في عصره الذهبي جـ١ (دمشق ١٩٥٦) ط٢ ص١٤٥ .

(٩) نيكول ، الاردايس ، المسرحية العالمية جـ٢ ، ترجمة محمود حامد شوكت (القاهرة بلا تاريخ) ص ١١٩ـ١٢٠ .

(١٠) ديوكس ، اشلي ، الدراما ، ترجمة محمد خيري (القاهرة بلا تاريخ) ص ٥٢ .

(١١) الحلوي ، المصدر نفسه جـ١ ص٩٢ .

(١٢) هوايتنج ، المصدر نفسه ص ٦٩ .

(١٣) نيكول ، المصدر نفسه جـ١ ترجمة عثمان نويه ص ٩٥ .

(١٤) مندور ، محمد ، الكلاسيكية والاصول الفنية للدراما ص١١ .

(١٥) فهمي ، د . ماهر حسن ، وفريد ، د . كمال ، الكلاسيكية في الاداب والفنون العربية والفرنسية (القاهرة بلا تاريخ) ص ٥ .

(١٦) نيكول ، المصدر نفسه جـ١ ص٢٢٥ .

(١٧) المصدر السابق جـ٢ ص٩١ .

(١٨) ميليت ، المصدر نفسه ص ٢٢٧ .

(١٩) المصدر السابق ص ٢٣٤ .

(٢٠) ميليت ، المصدر نفسه ص٢٣٢ .

(٢١) حول مائدة المعرفة عدد ٣ ترجمة هيفاء الشنواني ص٤٤ .

(٢٢) ديوكس ، اشلي ، المصدر نفسه ص٥٣ .

(٢٣) مندور ، د . محمد ، المصدر نفسه ص٢٠ .

(٢٤) المصدر السابق ص٥٣ .

(٢٥) المصدر السابق ص٥٤ .

(٢٦) المصدر السابق ص٣٤ .

(٢٧) فهمي ، د . أنيس ، موليير حياته واعماله (القاهرة١٩٦١) ص٢٦ .

(٢٨) تيغيم ، فيليب فان ، المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ص٥٩ .

(٢٩) فهمي ، د . ماهر حسن ، وفريد ، د . كمال ، المصدر نفسه ص ٨٩ .

(٣٠) المصدر السابق ص٩١ .

(٣١) المصدر نفسه ص٩٢ .

(٣٢) المصدر نفسه ص٩٤ .

(٣٣) المصدر نفسه ص٩٧ .

(٣٤) فهمي ، د . ماهر حسن ... المصدر نفسه ص٩٩ .

(٣٥) مقدمة مسرحيتي (مدرسة الازواج) و (سجاناريل) ترجمة وتقديم د . حسن عون ص١٥ .

(٣٦) مقدمة مسرحية عدو البشر ، ترجمة د . محمد غنيمي هلال ص٢٣

(٣٧) المصدر السابق ص٢٩ .

(٣٨) المصدر نفسه ص٣٠ .

(٣٩) المصدر نفسه ص٢١ .

(٤٠) مقدمة مسرحية (دون جوان) ترجمة أدوار ميخائيل ص ج .

(٤١) عبدالبديع ، د . لطفي ، دون جوان ، سلسلة اقرأ العدد ١٩٣ ص١٦ .

(٤٢) المصدر السابق ص١٨ .

(٤٣) المصدر نفسه ص٣٠ .

(٤٤) المصدر نفسه ص٤٤ .

(٤٥) موليير ، نقد مدرسة الزوجات ، ترجمة د . محمد م . القصاص ص٢٤٣ .

(٤٦) مندور ، الكلاسيكية ... ص٤٩ .

(٤٧) المصدر السابق ص١٥ .

(٤٨) تيغيم ، فيليب فان ، المصدر نفسه ص٥١ .

(٤٩) مندور ، المصدر السابق ص ١٦ .

(٥٠) فهمي ، د . ماهر حسن ، المصدر نفسه ص١٠ .

(٥١) الحلوي ، حسيب ، المصدر نفسه جـ١ ص٨٥ .

(٥٢) ديوكس اشلي ، المصدر نفسه ص٥٣ .

(٥٣) هوايتنج ، فرانك م . ، المصدر نفسه ص٦٩ .

(٥٤) تيغيم ، فيليب فان ، المصدر نفسه ص٤٧ .

(٥٥) هوايتنج ، المصدر نفسه ص٨٧ .

(٥٦) فهمي ، د . ماهر حسن ، المصدر نفسه ص١١ .

(٥٧) ميليت ، فرد . ، المصدر نفسه ص٣٠١ .

(٥٨) مندور ، د . محمد ، الادب ومذاهبه ص٥٢ .

(٥٩) مندور ، د . محمد ، في الادب والنقد ص٧٤ .

(٦٠) الحلوي ، حسيب ، المصدر نفسه جـ١ ص٨٦ .

(٦١) المصدر السابق جـ١ ص٨٧ .

(٦٢) مندور ، د . محمد ، في الادب والنقد ص٧٥ .

(٦٣) مندور ، د . محمد ، الكلاسيكية ... ص٥٧ .

(٦٤) مندور ، د . محمد الكلاسيكية ... ص٦٣ .

(٦٥) مندور ، د . محمد ، في الادب والنقد ص٧٨ .

(٦٦) المصدر السابق ص ٧٩ .

(٦٧) المصدر نفسه ص٨٠ .

(٦٨) المصدر نفسه ص ٨٢ .

(٦٩) هاوزر ، ارنولد ، الفن والمجتمع عبر التاريخ جـ١ ، ترجمة د . فؤاد زكريا ص٤٩٣ .

(٧٠) فهمي ، د . انيس ، المصدر نفسه ص٣٤ .

(٧١) موليير ، نقد مدرسة الزوجات، ترجمة د . محمد م . القصاص ص ٢٣٣ .

النهر العظيم

عبد الكريم غلاب

رفع رأسه الى السماء باحثا عن غيمة ...

ارتد بصره حاسرا في يأس كأنما لم تكتحل عيناه بزرقة السـماء الصافية .

أحتدت أعصابه وهو يتسمع الى هاتف يهتف به :

ــ سـماء جميلة هادئة وديعـة تتوق لها نفوس الشماليين والغربيين والشرقيين ، عاشـوا تحت ثقـل السحب والغمام والغيم والظلمة ... افتح نفسك للنور الازرق في سمائك الوديعة ...

اجاب كأنما كان يتحدث الى شخص أثار أعصابه :

كرهت الهدوء والزرقة الحالمة والضياء المخدر ... من لي بسمائهم المرعدة المبرقة الصاخبة المثيرة ...؟

اختنق ... لا يستطيع ان يضيف ...

ثارت أعصابه في تمزقها ، وهو يتسمع باذنيه الى حفيف الشجر ، فلا حفيف ... الى عويل الرياح ، فلا عويل ... الى هبات النسيم ، فلا نسيم ... الى زقزقة الطنـور ، فلا نأمة ولا هفهفة ... الموت يحيط بكل مـا حوله كما لـو كان الناجي وحده من طوفان نوح ...

اكفهرت دنياه أمام ناظريه ، فلم يعد يرى فى النور غير ظلمة الليل . ولم يعد يأنس بسماء او يحن الى أرض حتى تراب الارض ، وكان عهده به أسـمر متفتحا ، حال لونه وغاضت الابتسامة من حباته . انكمش وتضاءل وهو يستحيل الى رماد جفت عناصر الحياة فيه .

انطلق ببحث عن مفره لا تطيق غضبه الارض ، ولا يرتفع به الى سـماء ...

ترك المدينة ، وقـد ضاق بجدرانها السميكة الثقيلة ، هائما على وجهه ، يسير فوق الاعشاب التي فاضت منها الحياة فاستحالت الى رماد ، يبحث بعينيه عن أصائل الزرع ، عن بواكر الربيع ، عن خضرة الاغصان .

تسرب الى جسمه الوهن . جلسـ فى يأس ، في العراء تحت شمس مرهقة . لم تعد عيناه تطيقان النظر الى بعيد ، كانت الاشعة اللافحة تحجب الرؤيا عن ناظريه ، كره ان يرفع رأسـه الى السماء ، حزن وهو يعود بعينيه الى الارض ، الى التراب الرمادي . استحالت الارض الى شقوق ، كما لو كان زلزال قد مر من هناك . ديدان ، حشرات ، نمال تنطلق من باطن الارض تبحث عن غذاء... لا تجـد ... تشيع فوق الارض وبين الناس العفـن والمرض ... تنتشر ظلالها المرضية كما لو كانت سحبا تسوقها الرياح الى كل مدينة ، وكل قرية ، وكل منزل أو كـوخ .

لفظته الارض كما لو كانت هي الاخرى لا تطيقه ، هرب من شقوقها وديدانها وحشراتها وعفنها الى حيث لا يدري وانما على هام وجهه يبحث عن شيء : عن الناس الذين يعمرون القرى ، الذين يخدمون الارضـ ، يشـقونها بالمحراث يبذرون الحب أملا في نتاج ، عن الصبية الذين يرعون الشياه والابقار ، عن الذين يروحون او يغدون من عمل يركبون الحمير او البغال أو على أرجلهـم ... خلت الحقول من روادها وعمالها . كلهم فروا من وقدة الشمس اللافحة ... كلهم كرهوا ان تتعلق أعينهم بسماء لاحد لزرقتها الكاذبة . صفاؤها الناعم يحمل الموت كمـا تحمل الحية الرقطاء الناعمة الطمس ، خلقت الحقول من الانسان ليترك المجال للحشرات والديدان والنمال والعفن .

انطلق يسـير على غير هدى .

توقف « هذا مكان أعرفه » هنا كان عريش تظلله أغصان خضراء « كان به ظل » جفت الحياة من أغصانه . تهاوت ، تساقط العريش ... لكني مازلت أعرف المكان . به عين ثرة ، صاف ماؤها ، غزير ، يعزف موسيقى ، كانت

تردده جنبات العريش ملجأ للقاطنين والعابرين يرتوون منه ، يطفئون غليلهم في العين الباردة ، يرون في صفائها وجوههم السمراء وهم يمتحون بأكفهم من مائها العذب ، يلمس وجوههم ماؤها فيعيد اليهم الشعور برهافة الحياة ونظافتها . يظللهم العريش فيحسون ان هناك شيئا اسمه الظل الوارف .

تقدم نحـــو العين ولم يخطىء حدسـه مكانها ، ولو تهاوى ما تبقى من العريش رمادا على جنباتها . ازاح بقايا الاغصان المحترقة تبحث يداه عـن البلل ، عينـاه تتطلعان الى الماء ، أذناه تتسمعان الى هديره ، شـوقه متعلق بقطرة صافيـة من العين الثرة ، اللهب في قلبـه وجسمه جميعا يحن الى ارتواء ...

هنا كانت عين باردة ماؤها صاف غزير ... وكان عليها عريش ...

ارتد على أعقابه يسـير على غير هدى ، يعشى عينيه الضوء اللاهب ، يتراءى له السراب بعيدا ، يقترب ، ثم يقترب كما لـو كانت قدماه ستغوصان فى أوحاله ... طريق اعرفه كان بحرا من خضرة ، فاكهة ، وعنبا ، وقمحا وشعيرا ، وأعشـابا نضرة ... لم يعرف هـذا البحـر الخضم السراب . الان يضج فيه السراب . مات فيـه الزرع والضرع ليفسح المجال للرمال ...

ارتطمت قدماه . ظنها صخرة عراها المحل فانتصبت قائمة تعترض طريق المارين . كاد ينبطح ارضا لو لا ما كان به من قوة اندفاع . افتك قدمه بعنف تلفت ليراها رقطاء ملسـاء تسيح في تمهل ، تتثاءبت او لعلها حاولت ان تنفث سـمومها فأفلتت منها قدم بضة كادت تعانقها في ترحـاب ...

حتى أنت خرجت تبحثين عن صيد ... ؟

كذلك تحدث اليها وهو يهم أن يحطم رأسها بصخر عتيد ، انتابته رعشـة . وقف بعيدا يفكر ويتحدث الى نفسـه :

أحطم رأس هذه ؟ هي رؤوس أينعت كلها تتثاءب فى صمت ، تحاول ان تنفث ... أحطم واحدة منها ...؟

وانسـل الصخر العتيد من يديه ليعود الى الارض الصلبة في سـلام ، وما زال يحدق فى الرقطاء الجميلة تتثنى في دلال ...

انطلق يسير على غير هدى .

قدماه تعرفان الطريق . لم تستعينا بفكره الشارد ، قادتاه الى المكان الذي يعرفه جيدا ، يحبه ، يحن اليه كلما هزه الشوق الى هديره وزبده ورشاشه ومسيرته الابدية ... الى الاغصان على حافتيه ترعيان طريقـه المهدة ، الى الظلال الوارفة تلثم أقدام النهر العظيم .

أجهده السير ، برح به الشوق وهو يخطو خطواته العريضة تحت شمس لاهبة . توقف مشدوها . انحسرت المياه عن النهر العظيم ... نتأت الصخور الجافة والرمال الهشة . نفايات تركها السيل وهو ينسحب في بطء ... أختفى الماء ، اختفى الظل . كشف النهر العظيم عن أعماقه، عن الوادي غير العميق وقد ترسبت فيه الصخور النفايات. والبؤس .. تعرى النهر العظيم عن عظمته ، كما لو كان عزيز قوم ذل ، أحنى هامته للجفاف ، وقـد كان منبع العطاء لكل حي ماتت فيـه الحياة ...

ابتسم . كأن الكارثة التي زحفت على الارض والزرع والشجر والماء تبعث على ابتسام ساخر لكـن النهر الذي كان يبدو عميقا صاخبا ثرا غنيا قد تعرى . أصبح يدعو الى ابتسامة سـاخرة ... من الحياة أسخر . لست شامتا ولا ناقما . الحياة لا تدعو الى اطمئنان ...

انطلق يعود على غير هدى .

من الحقول والاغوار والارض الرملية التي كانت فى يوم ما أصيص ورود وزهور وفل وياسمين . على بوابة المدينة التقى بعيون انطفأ فيها النور . اتسعت حدقاتها فى الوجوه المصفرة الناطقة في صمت، الشفاه التي لا تتحرك تتحدث بما لا تستطيعه لغة الحديث ... الخطـوات النشيطة أصبحت بطيئة ، بطيئة ترهق الاقدام التي جمدها البؤس . ومع ذلك تسير ...

تجول في المدينة يبحث عن الرجال الذين يعرفهم . الصمت يخيم على المدينة وكان يعرفها متحركة صاخبة حية ... لم يعـد يعرف المدينة التي عاش فيها صباه وشبابه ورجولته .

كاد يبتسم سـاخرا . خيل اليه ان جدران المدينة تبتسم سـاخرة من يأسـه ...

انطلق يسـير ، يحدق في العيون الضارعة والوجوه المصفرة . يرصد الخطوات البطيئة . يحاول ان يتحدث فلا تستجيب له اذن ولا فم . ولكنه يفهم عن الصمت المطبق . ادرك : الرفض ، الغضب ، العزم ، السخرية ...

يسخرون ... ؟ ممن يسخر هؤلاء الذين روعهم الواقـع ؟

جاءه الرد صامتا : من هذا الواقع يسخرون ...

استمر يسير هـو الآخر بخطوات بطيئة متعثرة ، لكنها عنود ... بهت الضوء أمام ناظريه . غامت الاشعاعات المثيرة . رفع عينيه الى السماء فى فضول ، لم تعد زرقتها صافية ، بقع رمادية تسبح في البحر الأزرق ، غيم ...

غيـم ... ؟ أتراه غيما كاذبا ... ؟

وانطلق الامل يراوده : غيم ... سحب كثيفة ... رياح ... عواصف هـوج ... بريق ... رعـد ...

غضبة السماء ... مطر ينهمر ... وتخضر الارض ويبتسم الربيع ... وتنفرج الوجوه العابسة عن الامل ..
رفع راسه الى السماء . تراجعت عيناه الى الارض القاحلة : غيم كاذب دفع بي الى أسطورة الامل ...

ضحك ساخرا من الطفل الذي حل فيه وهو يرى الغيمة الضائعة في القبة الزرقاء .

واصل سيره البطيء الحثيث لا يدري الى أين ، ولا يعرف اين سينتهي به المطاف ، ولكنه يسير متعثرا بطيئا .

خلف النقاب بدا له وجهها مضيئا كما لو كانت النكبة لم تطرق باب منزلها . عيناها خضراوان ، وما تزال الحياة تشع فيهما . طافحتان بالبشر . جذابتان ؟ ماتزال فينا بقية من حياة تنجذب نحو عينين جميلتين ... ! خضراوان ؟ الخضرة ما تزال في عالم الالوان الحية الطبيعية ... تراها خرجت الى شوارع المدينة تتحدى ؟ ام لعلها خرجت تزرع الامل ، وتدغدغ الشفاه الكالحة ان تبتسم ؟

تخطته العينان الخضراوان ، كانتا تسيران في الاتجاه المعاكس استمرت خطواته البطيئة المتعثرة . اظلم الجو . انحرفت الشمس قليلا عن كبد السماء . لم تمل بعد الى الغروب . لفت المدينة سحابة كثيفة . لم يعد يتبين الوجوه في صفرتها . اصبحت وجوها رمادية فيما بدت لعينيه وقد عشيتا ، رفع عينيه الى السماء . لم تعد تلك التي يعرف ، ضاعت زرقتها في تلاطم السحب ، لم تكن كاذبة الغيمة الطليعة البشري . عاوده الامل . أحس ان عضلات وجهه تنطلق وقد كانت مشدودة في توتر . خطواته اصبحت اكثر سرعة ، لم تعد قدماه تتعثران ، موجة باردة من ريح رخاء تهب . غسلت عينيه ، وجهه جميعا لانت بشرته . ذكر العين الجافة التي كانت في يوم ما ثرة غنية . كان يغسل فيها عينيه .ووجهه جميعا فترتاح نفسه لبرودتها وصفائها .

سار في خطواته القوية المتواصلة . عصفت الرياح بالشارع تحمل النفايات والتراب ، لفحت وجهه بعنف ، اغمض عينيه يتقي التراب والقذى وما تحمل الرياح ... لح برق راى من خلاله العينين الخضراوين تعودان في تحديهما المطلق ... زمجر رعد ، هزم الصمت المطبق الذي شمل المدينة . اذني الفت الكسل . لم يطرق بابها صوت ... منذ متى ... ؟ نسيت كيف تعد الايام والاعوام ... كيف يقدر التاريخ ...

ابتسم ... كانت بسمة أمل هذه المرة .

قطرة ماء تلفح وجهه مع الرياح ، رفع راسه الى السماء . ظل معلقا بالسماء كما لو كانت هي الامل .

لم يعد يكرهها . اختفت الزرقة الصافية التي كانت تثير اعصابه ، تبعث فيه اليأس ... ود لو طار فعانق السحب المكفهرة ، ظلت انظاره معلقة بالسماء وهو يسير لا يعرف موقع خطواته ، قطرة اخرى تحملها السماء الى عينيه ، اغتسل جفنها ، صفت نظرتها ، عاد الى طفولته الاولى : اخرج لسانه كما يفعل الاطفال ليتلقى القطرة الثالثة ، لذيذة هي القطرات الطليعة من مطر ننتظره في شوق ...

انفتحت عيناه على ابعادهما وهما تشهدان سوط برق يفجر السحب المتكاثفة ، بدات القطرات تأخذ طريقها من السماء الى الارض اخذت خطواته تسابقها في اصرار، حيوية ، عناد ... اتجهت قدماه تلقائيا نحو بوابة المدينة، لم يسأل نفسه : الى اين اسير ؟ ولكنه سار يتبع قدميه في تلقائية ، انفجرت السماء فوق راسه ، ولكنه يسير ابتلت ثيابه وهو يسير . نفذ الماء الى جسمه فأقشعر ، ولكنه دافيء ينضح عرقا : غاصت قدماه في الوحل ، كان يقتلعهما في عنف ويسير موعده مع العين الثرة الغزيرة الصافية . اطل عليها في شوق ، السيل بدأ يغمرها ، ماء وطين وهدير ...سينبع الماءالصافي بعد ان يفور ،سيرتد الى سطح الارض بعد ان يتجول في اعماقها ، ستشربه باردا نظيفا نقيا صافيا ، سينمو العريش ويخيم ليحمى العين الصافية ان تتلوث ...

انطلق يسير يتحدى الرياح الهوج والعاصفة الراعدة المبرقة ، والسيل العرم يأخذ طريقة من سماء الى ارض لا يعرف اين تسيربه قدماه ، لكنهما تعرفان الطريق . موعدهما مع النهر العظيم . توقفتا في ظل بقايا شجرة ، كانت الحياة قد فاضت من اغصانها ، ها هي ذي تبتسم، ستذوق طعم الحياة مرة اخرى . على الشاطيء ، لم يكن شاطئا فترة طويلة ، عاد اليه معناه ، اعتباره ، الهدير اخذ ينعش الاذن المشوقة . السيول تمد النهر العظيم بزاده . المياه الضاحكة الصاخبة تجرف الاحجار والصخور والنفايات ، حياة طافحة مزدهرة بالنغم الذي لم يعد حزينا ...

سار النهر العظيم في طريقه ينعش الحياة في الجبال والسهول ، في المدن والقرى . يلمس بمعينه كل شجرة كل سنبلة ، كل نبتة ، يعطيها جميعا الحياة والخضرة وقوة البقاء . هديره يخترق الآفاق يضج الآذان . يعيد النور الى العيون المنطفئة، يعيدالنضرة الى الوجوه المصفرة الكالحة ، يعيد الحديث الى الافواه المطبقة على الصمت.

النهر العظيم يخترق الافاق ليبشر بالحياة الجديدة.

الرباط — المغرب

من خصائص مسرح غوركي

"ي. س. ايفنتوف"
ترجمة - د. رؤوف الكاظمي

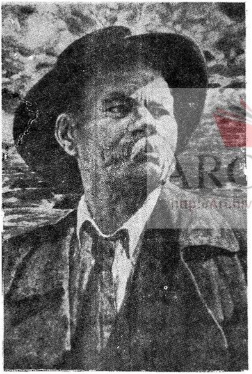
ثمـــة معضلات اجتماعيـــة ملحـــة وكثيرة عالجها مكسيم غوركي بنجاح في نثره وادبياته الاجتماعية. ولكن الى جانب تلك المعضلات كانت هناك مسائل اخرى استطاع غوركي طرحها على نحو اكثر وضوحا في اعماله المسرحية، سيما وانه كان يرى في الدراما شكلا جماليا خاصا قادرا على التعبير عن الافكار والصراعات الحيوانية تعبيرا اكثر تركيزا.

ولقد قيل في خضم الجدل العاصف الذي أثير حول بواكير تجارب غوركي المسرحية ان مسرحياته تعتمد نوعا خاصا من الصراعات التي يمكن تحديدها بتضارب الافكار والاهواء والامزجة الروحية المتجلية في تضـــاد الطباع والتي تصلح سببا لدفع الحركة المسرحية بقدر ما تصلح لدحض ما يروى في « استحالة مسرحة » مؤلفات غوركي المسرحية. ففي عام ١٩٠٤ وبصدد مسرحية « المصطافون » كتب ف. باتوشكوف: « ان هـــذه المسرحية تجسد ... بالضبط صراعا دراميـــا لمبدأين متعارضين لا يتوقفان في تضادهما عند حدود المفاهيم المجردة وحسب، وانما يرتبطان ارتباطا مباشرا بنظام حياتنا وينزعان في صراعهما الواقعي الملموس الى الاجابة عن - لماذا، وكيف نحيا، لم نتوق، وكيف نتفهم وجودنا، وصوب اي الاتجاهات نوجه نشاطنا. هذه الاسئلة التي تكون بمجملها عناصر الدراما وتشـــكل النسيج الاكثر ملائمة للعمل المسرحي »(١).

وان دلت هذه الكلمات على شيء فانما تدل على انه منذ المراحل الاولى لتطور الدراما عند غوركي كان ثمة جس وترصد لخصائصها. وما من شـــك فان هـــذه الخصائص كان قد تحسسها المفسرون الاوائل لاعمـــال غوركي في المسرح، والا لما لقي عرض مسرحياته تلـــك الاصداء الاجتماعية الواسعة التي يرجع سببها الى افكار المسرحيات بقدر ما يرجع الى الشكل الناجح الجـــذاب الذي صيغت به تلك الافكار.

ان كل مسرحية من مسرحيات غوركي تتضمن لوحة واقعية متكاملة للعصر، للطباع، للوسط وللعلاقـــات المتبادلة بين الناس. ولكن في الوقت ذاته فان أيا من هذه الامور لا يشكل العقدة الداخلية للمسرحية. ان مسرحيات غوركي، كما قلنا، تعتمد قبل كل شيء صراع وتضارب نزعات روحية. وهو ينظر الى مسائل الحياة الجذريـــة في اطار تأويلاتها الايديولوجية. وما التناقضات التـــي ترسم مسار المسرحية لديه الا تناقضات افكار.

وهنا فقد يقال ان النقاد الذين زعموا ان مسرحيات غوركي ما هي الا « دراما احاديث » او « حـــوارات شخوص » كانوا على حق. ولكن ما دام الكاتب لـــم يتصور تضارب الافكار بمعزل عن تضارب الطبـــاع الحقيقية فهم اذن ليسوا على حق.



وغوركي منذ ان كان يعمل في تحرير صفحة المسرح في جريدة « سمارسكايا » انتقد بشدة اولئك المؤلفين الذين ارتضوا التمثيلية الخفيفة أوالتشابكات الميلودرامية بدلا من تصوير الطباع الشخصية. وفي تعريضه بمسرحية ن. س. لسكوف « المبذر » كتب غوركي: « ان المؤلـــف وضع المسرحية وفق وصفة جاهزة (اذ ان موضوعهـــا مقتبس لحدما من استروفسكي) وهي ترتكب اثما بحق الواقع الفني وتخلو من اية شخصية ذات طباع تقـــوى ولو بعض الشيء على الاحتمال »(٢).

وفي مسرحياته الاولى طرح غوركي جملة طباع مبينا من خلال تماسها وتصادمها المنحى الايديولوجي لتناقضات الحياة الاساسية التي اثرت في خلق تلك الطباع وجعلتها بالتالي منتسبة من الوجهة النفسية والحياتية ، بل وحتى الذهنية الى نمط اجتماعي معين .

ويمكن التأكيد انه رغم تلك الدقة في رسم ملامح البطل ، ورغم الحاجة في وجوب اتباع الشخوص سلوكا يتفق وما تمليه طبيعتهم الذاتية والوسط الاجتماعي واستجابتهم لمشيئتهم الشخصية وليس لمشيئة اخرى يفرضها المؤلف قسرا فقد حرص غوركي اشد الحرص على ابراز جوانب الطباع الكفيلة بالافصاح عن حياة البطل الروحية .

ولقد كان نصير الدراما الفلسفية (وهذا في اعتقادي انسب ما يمكن ا نتوصف به المسرحية الفوركية) يعتبر الحبك المتراص لما هو حياتي وما هو فلسفي أهم عنصر في المسرحية ، وعلى هذا العنصر لا يتوقف تحديد تركيب الطباع وحسب بل وخواص بقية مكونات المسرحية : اذ لا تتوفر فيها دوما « حركة متصلة » والمضمون ليس مستكملا في كل الاحوال ، واحيانا تتم وتيرة تطور الاحداث بالبطء ، ولكن مقابل ذلك فان الحوار وتوزيع الادوار والقوى وتأجيج الاهواء المكبوتةواستضرام الصدامات وتفجيرها ومن ثم حسمها بانتصار جانب على آخر يكتسب أهمية خاصة ويعول على كل ذلك في عكس المقومات الحقيقية للواقع وللتطور النموذجي الخاص بالمصائر الحياتية .

ان لقوة الاقناع والقدرة على تفنيد الخصم وتقويض « صنم معتقده » أهمية بالغة في صراع الافكار . وطبيعي ان يلجأ الفنان في سعيه الى اثبات بطلان هذه الافكار أو تلك الى اعادة عرضها باسلوب ساخر وتهكمي وبذلك يكون قد أحبطها او عمل على اقل تقدير على اضعاف تأثيرها . ولما كانت الاباطيل تبرقع في الغالب الاعم بوشاح الاصالة فان أبلغ اسلوب لتعريتها هو كشف التناقضات القائمة بين ما هو مزعوم وبين ما هو واقعي ، بين المظهر والجوهر .

ولقد سعى غوركي في مسرحياته الى فضح المفاهيم الكاذبة التي كان يبني عليها آراءهم في الحياة ابطال متهتكون . ولتعرية هذه المفاهيم وازاحة الستار عن الظواهر الخبيثة المتخفية وراءها استمان الكاتب بمختلف الوسائل الفنية مفضلا في بعض الاحيان وسيلة السخرية .

وغوركي ، شأنه في نثره الادبي ، اتبع في أعماله المسرحية ذلك المبدا الواقعي في السخرية ، المبدا الذي دعا اليه شرنيشيفسكي وأهاب بالفنان ملاحظة « استمالة القبح من أجل الظهور بمظهر الجميل » واستخلاص كل ما ينطوي عليه هذا الادعاء الباطل من هزل(٣) . ولم يكن غوركي بمنأى عن هذا الضرب من التجارب الفنية فقد كان يعاود بين الحين والاخر نمط الكوميديا الساخرة . وقد عالج في عامي ١٩٠٥–١٩٠٦ هزليات سياسية وكتب في عام ١٩١٠ مسرحيات كوميدية ، كما كتب في عام ١٩٢٠ مشاهد مسرحية تناول فيها باسلوب ساخر مشاكل المجتمع والحياة اليومية . ومع ان الفرصة قد واتته في وضع هذه التجارب موضع التنفيذ (كما هي الحال بالنسبة لمسرحيتي « الاطفال » و « الدؤوب سلوفوتيكوف » ذاتي الفصل الواحد) الا ان هذه الاعمال لم تسجل فتحا فنيا وقد بقيت الكوميدية الساخرة تحتل في قائمة ابداعات غوركي جانبا متواضعا .

وعلى العكس من ذلك كانت مسرحياته الكوميدية التي استأثر الهزل والهجاء بقسط كبير من بنائها فاتحة عهد جديد في تاريخ الادب المسرحي الروسي . والحقيقة فان مسرحيات غوركي تشكل مزيجا متماسكا من الدرامية والتراجيدية ، من الاطراء والسخرية الهجائية الامر الذي اضحى يحول دون تحديدها تحديدا نمطيا دقيقا . وحتى الكاتب نفسه احتار في تحديدها ولم يسم مسرحياته بالدراميات او الكوميديات وانما أسماها مشاهد (« البرجوازيون » — «مشاهد في بيت بيسيمينوفي » ، « المصطافون » ، « أبناء الشمس » ، « الاعداء » ، « الغرباء » ، « العملة المزيفة » — « مشاهد » ، « البرابرة » — « مشاهد من مدينة صغيرة ») باستثناء « الساقطون » التي اسماها ببساطة « مسرحية » . وبصرف النظر عن ذلك فان بعض هذه الانتاجات يدنو من الكوميدية ونعثر على مثل هذا التحديد في دفاتر الاوتوغراف وفي النسخ الاولى المطبوعة بالآلة الكاتبة او في الاعلانات .

ولا تعتبر طبيعة مسرحيات غوركي التركيبية ظاهرة عرضية وانما كان ذلك من صلب تقاليد المسرح الروسي وعاملا من عوامل تفرد أدبه عن الآداب المسرحية لبقية الشعوب الاوربية .

وبخلاف الآداب الاوربية لم تكن الخصائص والمقاييس الدقيقة المميزة للانماط المسرحية قد ترسخت في الادب الروسي . وغوركي نفسه اشار الى هذه الظاهرة بقوله : « ان مفهوم المقاييس والتقاليد المسرحية بمعناها الدقيق امر غريب على الأدب الروسي . وفي رأيي لم تكن لدينا دراما بالشكل الذي عرفته اوربا »(٤) .

فالدراما الروسية في المرحلة الكلاسيكية من تطورها كانت تعنى بقضايا ذات صبغة تنويرية تعليمية وتمضى في فضح ونقد الجوانب المأساوية للواقع الاجتماعي الامر

الذي حال دون وضعها في اطر وانماط واضحة المعالم . ولو نظرنا الى كوميديات غريبويديف وغوغول وسوفوف ـ كولييين واستروفسكي وتولستوي في ضوء المفهوم الدقيق للكوميدية لوجدناها مفرقة بعناصر درامية بحتة وفي بعض المقاطع تبلغ مستوى المأساة .

والحقيقة ان تشيخوف الذي جاءت اعماله الادبية تحمل طابعا غنائيا ومسحة رومانتيكية بليغة كان أول من فتح صفحة جديدة في تأريخ تطور المسرحية الكوميدرامية (الكوميدية ـ الدرامية) وغوركي الذي أقر لتشيخوف هذا السبق بقوله : « ان تشيخوف بطرحه صيغة الكوميدية الغنائية يكون قد ابتدع نمطا مسرحيا أصيلا »(٥) اعتمد نجاحات المسرح الروسي في هذا المجال وعمل على اغنائه لا من خلال ابرازه قضايا الواقع الجديد وحسب بل وعن طريق تقديمه عناصر بنائية جديدة . فهو أخضع حياة المجتمع الى التحليل المسرحي وتناول قضية اصطراع الاهواء وتحسس الطبيعة المأساوية للواقع (وليس اعتباطا ان تنتهي مسرحياته بنهايات مأساوية كالقتل والانتحار والهروب المصيري وانقطاع اواصر الصلة والاغتراب عن الاهل) الى جانب احتوائها على هزل فريد من نوعه .

واذا كان بعض انتاجات غوركي قد جاء مشبعا بتراجيدية مهولة قاسية لم تترك فيها البشاعات مكانا للهزل (ومثالنا على ذلك مسرحية « الاعماق » ـ ١٩٠٢ ـ التي اماط فيها اللثام عن مأساة سواد الناس المنبوذين اجتماعيا وحيث لم يطاوع الهزل الكاتب الا في تصوير الوسائل الكاذبة في الهروب من البؤس) فاننا نجد غوركي في الكثير من مسرحياته يعرض الواقع من خلال تداخلات تراجيدية كوميدية معقدة . فهو يمهد السبيل لابطاله كيما يكشفوا عن نفوسهم عن طريق زجهم في مواقف كوميدية يواجهون فيها منافسين مسلحين بوسائل التشهير كالنكتة والسخرية اللاذعة والتهكم . وهنا قد يطرح السؤال التالي . اذن لمن يهب الكاتب القدرة على السخرية من الوسط المحيط به ؟ وللاجابة على ذلك لابد من العودة الى مسرحيات غوركي ثانية .

وهكذا ، ففي مسرحية « الاعماق » التي تعد أكثر مسرحياته تجهما يذهب الشرطي مدفيدوف في تذمره حد الاجهار بقوله : « يالهذا الشعب الذي صار يضحك



على كل شيء » . وفي « البرجوازيون » يخاطب بسيمينوف تيتريف حانقا : « لم تكشر عن أنيابك ؟ انك لقرحة قارصة! ابليس ! » وفي الوقت الذي بدا فيه تيتريف ـ السكير المتطفل على دار بسيمينوف بارعا في « التكشير » وفي « اللوذعية » أو بكلمة أدق في الفضح والسخرية من المحيطين به نجد بسيمينوف قد حرم من هذه الموهبة . وفيما انطوت أحاديث المهندس سوسلوف في مسرحية « المصطافون » عن حقد ومرارة ورغبة عارمة في اذلال الاخرين نلاحظ الهزء قد انيط بالحارسين بوستوبايكا وكروبيلين اللذين وهبا القدرة على ملاحظة واقتناص المضحكات اللصيقة بنزلاء دور الاصطياف . والشيء ذاته يمكن ان يلاحظ في مسرحية «الاعداء» حيث يدين الجندي المتقاعد كون بتعليقاته وقصصه المليئة عبرا وحكما قادة وقوانين زمانه . ولو عدنا الى المصطافين لوجدنا ان أمر الاستهزاء من النفوس البرجوازية ومن اخلاقيتها وفلسفتها في الحياة قد أوكل الى كاتب العرائض ومثال الشبيبة المثقفة ڤلاس الذي اختصه غوركي بدور يسمو على أدوار الآخرين .

وقد يبدو للبعض اننا قد توصلنا الى معرفة سر توزيع الادوار عند غوركي ، كأن يقال انه يهب القدرة على الضحك والسخرية الى بسطاء الناس (امثال الجندي والحارس) أو لبطل ايجابي ينتمي الى وسط مثقف (كما

هي الحال بالنسبة لفلاس في مسرحية « المصطافون » ونتاشا في مسرحية « *العملة المزيفة* » ولكن استنتاجا كهذا لا يمكن ادراكه بهذه العجالة . ولو امعنا النظر في مسرحية « البرابرة » لوجدنا ان التعليقات اللاذعة والتهكم المفعم بسخرية دامغة تصدر عن زوج دونكا الذي يفتقر تماما الى الايجابية ، فهو نكرة وسكير مشرد . والشيء ذاته يمكن ان يقال بصدد تيتريف في مسرحية « البرجوازيون » حيث لا يجوز لنا الادعاء بأنه يؤدي دور الفضاح النبيل .

وبالتالي فان مسألة « حق الضحك والسخرية » ليست بالمسألة اليسيرة كما تتراءى لاول وهلة . ففي مسرحية « أبناء الشمس » تسخر وتهزأ من بروتاسوف العالم شخوص مختلفة تمام الاختلاف ، ابتداء من المربية الامية انتونوفنا والفنان فاغين وانتهاء باليطري جيبورنوي . وفي مسرحية « المصطافون » نجد ان المشادات الكلامية بين باسوف وكاليريا ويوليا فيليبوفنا وشاليموف ويوليا وسوسلوف الذين يصلح كل واحد منهم مادة للسخرية ، نجد ان مشاداتهم المتبادلة مفرقة بتهكم لاذع .

والخلاصة التي يمكن ان نستشفها مما تقدم هي ان مسألة السخرية لم تحل عند غوركي بصورة ميكانيكية وان اندر شخوص مسرحياته يمكن ان يعد معبرا عن افكار الكاتب نفسه . واذا كان قد وقف بوجه المصطافين والبرابرة والبرجوازيين اناس سليمو النية باحثون نبلاء فهذا لا يعني ولا يبرر حكر وظيفة « الضحك اللاذع » بهؤلاء دون سواهم .

فالضحك عند غوركي وسيلة من وسائل فضح البشاعات والانحراف واللامعقولية . وكيما ينفخ في الشخوص المسرحية اقصى ما يمكن من الحياة ويجعل تلك الشخوص تسلك سلوكا طبيعيا فان غوركي لم يسلم سلاح الضحك الا لأولئك الذين مكنتهم تجاربهم الحياتية وتكوينهم النفسي ومكانتهم في الوسط المحيط وكذلك ادوارهم في المواقف الناشئة في خضم سير الحركة المسرحية من استعمال هذا السلاح بمهارة فائقة .

وهنا تجدر الاشارة الى ان النوعيات التي قدمها الكاتب غالبا ما تنتزع استقلالها في لحظة من لحظات تكوينها وتأخذ في التحرك تبعا لمنطق تطورها الذاتي . فهي تختلق الحوادث والمشاهد التراجيدية او الكوميدية وتسير سياق المسرحية وفق مشيئتها حين يطلق لها عنان التحرك حسبما تمليه طبيعتها المتناقضة ومصالحها وأهواؤها . وكما هو معلوم فان المسرح الواقعي لا يرتضي المواصفات الجاهزة للشخوص المسرحية كما لا يرتضي عدم تغير طباعها كما هي الحال بالنسبة لشخوص الكوميديات التنكرية او لشخوص الروايات الرومانتيكية التي تقرر مواصفاتها منذ البداية .

ونلاحظ عند دراستنا شخوص غوركي المضحكة ان الكاتب تعمد اهمال وسائل الهزل السطحية ولم يلجأ الى كشف تلك الشخوص في المشاهد الاولى لمسرحياته . واذا كانت شخصية ما قد تميزت بصفات مضحكة او اصبحت موضع سخرية فان ذلك لم يتم الا تدريجيا من خلال المشابكات والمشادات الكلامية والحركة والايماء وفي خضم جدلية الحياة المسرحية وصراع الافكار والاهواء . ولقد اكد غوركي : « ان الدراما تتطلب قدرة كبيرة على خلق صدامات الرغائب والاماني كما تتطلب مهارة في حسمها وبسرعة وبمنطق لايقبل الرد على ان لا يخضع هذا المنطق لرغبة الكاتب وانما لقوة الحقائق وطباع الشخوص ومشاعرها »(٦) .

ومما تقدم يمكننا استنتاج ثلاث نتائج :

اولا ـ ان للسخرية الكلامية التي يمتلك ناصيتها بعض الشخوص أبعد من ان تستنفد تلك الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتب في فضح المضحكات وخلق الشخصية الساخرة .

ثانيا ـ ان تلك الشخوص لم تجبل على الهزل وحده وانما تضمنت سمات كوميدية ودرامية في آن واحد .

ثالثا ـ ان معالم الشخصية الساخرة تتبلور في مسرحيات غوركي تدريجيا ولم يلجأ الكاتب الى ابراز الملامح الحادة لشخصياته الساخرة دفعة واحدة .

ترجمت المقالة بتصرف عن مجلة « الادب الروسي » ، العدد الرابع ١٩٦٩ .

(١) ف باتو شكوف ، اراء في المسرح ، « المصطافون » ـ مشاهد لمكسيم غوركي ، مجلة « دنيا الله » ، ١٩٠٤ ، العدد ١٢ ، الصفحة ٢٠ .

(٢) جريدة « سمارسكايا » ، ١٨٩٥ ، العدد ٢١٥ .

(٣) ن . غ . شرنيشيفسكي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد الثاني ، موسكو ١٩٤٩ ، الصفحة ١٨٦ .

(٤) مكسيم غوركي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد السادس والعشرون ، موسكو ١٩٥٣ ، الصفحة ٤٢٠ ـ ٤٢١ .

(٥) مكسيم غوركي ، المصدر نفسه ، الصفحة ٤٢٢ .

(٦) مكسيم غوركي ، مواد وبحوث ، المجلد الاول ، لينينغراد ، ١٩٣٤ ، الصفحة ١١٣ .

للــذي نسـتوي فـوقــه

عـبد الوهاب اسماعيل

بسط النهر أسماءه في يديَّ ،
قرأت بأهدابه أول الحلم ،
سرنا معا
كان من حوله النخل يرمي بأعينه للسحاب ،
وكنا ، نعد الخيول التي
لبست خضرة الارض ، وانفتحت للسماء

●

وتدوي المسافات ،
ترمي الطيور بأعشاشها
فاصنع الفلك ، وأحمل بها ما يرد العوادي ،
تدوي المسافات ،
كل السنين التي حلمت بالمخاض ،
تمد بأعناقها نحونـا
فاصنع الفلك ،
كل التنانير فارت ، وايدي الجياع ،
هي الآن خارطة الارض ،
سرنا .... وما الامر كان اختلاط الرؤى
واستوت
كسرة من رغيف وماء .

●

أول الحلم هذا ،
فخذ منه رائحة الماء ،
قرّب له زمنا ، واعتصر شوطه
لم تجد بين كفيك غير السماء ،
وطين السماء

●

راكضا كنت في حلمي
في دخان التنانير ،
في كسرة أو بقايا رطوبتها ، ..
الطرقات تداعت عليك ،
تلفتَّ ،
وحدك من يقرأ المختفي خلف وجهي ،
وتسألني ؟ ....
كيف اذ بسط النهر اسماءه فوق كفيك ، غادرته ؟

لم تصر شاطئا أو حصاة ،
وكنت تعد الخيول التي
لبست غبرة الموت والتحفت بالسماء ، وغادرتها ؟

●

أيها الجبل امتدت الارض ..
تحت اختلاط الرؤى
والذي نستوى فوقه وندون اسماءنا
والذي خبأته الشوارع من حزنها
كنت تعرفه
كنت اعرفه
كنت تعرفنا واحدا واحدا
وأتيناك نبدأ منك ،
تفور التنانير منك ،
تفور المآذن منك ،
نشم بأثوابك النفط ،
تصفر من جوعنا وسواعدنا
للصواري حبالا ،
اتيناك ،
صرنا رمال الشطوط ،
حصاها ،
جذور النخيل الذي
أثقل الطير هاماته
تسأل الآن عنا ؟ ..
فخـذ
رافدا من دمانا ، وخـذ
رافدين ،
صرّهنّ اليك ،
ووزع تلهفنا
ثم فلتدعنــا
نأتك اليوم سـعيا
أولم تؤمنوا
قل بلى
قل بلى
قل بلى

زمـــن العشـــق

سالم الخباز

ارتجت ابواب الملكوت امام العين ، ظننت الرحلة عودا
الابحار وراء الشيء المجهـول يخيف النفس
او يتحول ضوء قنـاديل الدرب حجـاره
تتهاوى فوق الرأس

***

احترق الفكر يمنّى الراحـل أن الآتي ...
غاف في ملكوت الرب وراء سماوات سـبع
قد ينهض في زمـن الرفض
فوق المدن الغافية البلهـاء
هذا زمن العشـق الاول

***

العشق تجـلّ والملكوت النـازل نـار
العشق فداء .. والراحـل آت في الاشياء
العشق نداء .. والـروح تغني
في المدن الغافية البلهـاء
هذا زمن العشـق الاول

***

الرحلة عـود ـ حين يكون العود رحيل
من لايعلم ان المعرفة الاولى كانت نبع الأثم
ان تعـرف تأثـم
فارحل ... ازمنـة العهـر ازدحمت
والمدن الخاوية الاوداج هتـاف
آه لا نبع في الصحـراء
فارحـــل

***

قد يحترق الصمت يصير رمـادا ..
او يرجع يرجع حلمـا سـيفا ..
يغمد في اعناق الجيل الساقط بالاوحال
عربات الالهـة الاولى احترقت
صـارت فوق طرقات العابر اشواكا
من يعـبر ينزف

***

الصحوة ما زالت سـكره
وكتاب الثورة في اعماق الانفس ابيض يقرؤه الأعمى
وصراخ الصور ونقر الناقور نشيد الصم
هل غـادر مكه سـيدها ؟
هل سمع الصم الناقور ام ان النائم فيها مازال يعانقه الحلم
ام ان النائم ما عاد يحس بطعن النصل
بكيت ..... بدأت اغني
آت فجـرك آت ..

حول ازمة الكتاب العربي

جلال فاروق الشريف

الحديث عن ازمة الكتاب العربي يبدو مستغربا للوهلة الاولى . فكل شيء في الظاهر يشير الى ازدهار الكتاب العربي لاسيما في السنوات العشر الاخيرة . فالمطابع في العديد من الاقطار العربيـة تدفع كل عام الى سوق الكتاب عشرات الالوف من الكتب الجديدة أو التي اعيد طبعها ، بدءا من كتب التراث وانتهاء بترجمة احـدث الكتب المنشورة في عواصم الثقافة العالمية. وتؤكدالوقائع ان شهورا قليلة لاتكاد تمضي على صدور كتاب عن دار « ماسبيرو Maspero » أو « سوى Seuil » مثلا في باريس حتى تتسابق دور النشر الى ترجمته . وكثيرا ما يتفق ان تعمد داران للنشر الى ترجمته في آن واحـد وتتنازعان قصب السبق في قذفه الى السوق . وعلى الرغم من اننا لا نملك احصاءات دقيقة عن كمية الكتب التي تطرح في الاسواق كل عام ، وعن كمية ما يستهلكه القارىء العربي منها ، الا انه من المؤكد ان ارقامها ارتفعت في السنوات العشر الاخيرة الى حد لم يبلغه تاريخ الطباعة من قبل .

فما هو اذن الوجه الحقيقي لهذه الازمة اذا لم تكن ازمـة نشر ؟ .

أهي أزمة توزيع ؟ ام ازمة ارتفاع سعر الكتاب؟.

لطرح المسألة على وجهها الصحيح ، لابد قبل كل شيء من تحديد ما نقصده بالكتاب العربي . فاصناف الكتب التي تقدمها المطابع في البلاد العربية تشمل كل مايمكن ان يطبع وينشر بدءا من الكتب المبتذلة ذات الهدف التجارى الصرف ، وانتهاء بالكتب العلميـة والثقافية والادبية الجادة الرصينة . ان طبيعة الازمة تختلف جذريا اذا ما اختلف المنظور الذى ترى هذه الازمة من خلاله .

فاذا ما نظر الى المسألة من زاوية المضمون اى نوع الكتاب، فالازمة ليست متساوية بالنسبة الى الكتب المطبوعة ، اذا ما اخذت من حيث عدد الكتب المطبوعة ، ومن حيث كمية النسخ ومن حيث الرواج . فالكتب الرخيصة ذات الموضوعات المبتذلة وبخاصة منها تلك التي تتناول شؤون الجنس مهما تفاوتت درجة ابتذالها ، ذات رواج كبير . انها لاتشكو من اية ازمة . بل ان الازمة هي ازمتنا نحن معها ، اي كيف يمكن اتخاذالوسائل التي تحد من انتشارها لتجنيب القارىء العربي الناشىء آثارها المخربة على ثقافة الناشئين من القراء وعلى تربيتهم الاجتماعية والسياسية.

وتطرح المسألة على وجه مماثل فيما يتعلق بكتب الترفيه والتسلية والمغامرات والغراميات التي تجد لهـا دوما في كل حين زبائن ثابتين بل زبائن متزايدين . وليس المقصود هنا حرمان القارىء العربي من الكتب الخفيفة التي تسليه وتروح عنه ، ولكن الغاية هي ان تكون هـذه الكتب كتب تسلية حقيقية لا زائفة ، اى كتبا تسلي القارىء فعلا وتمتعه وتفيده في آن واحد ، دون ان تخلق ايـة انحرافات من اي نوع ، او تشجع على انحرافات جديدة.

فالازمة اذن في هذا المجال ليست أزمة نشر أوتوزيع اى ليست أزمة كم وانما هي ازمة نوعية تعبر مباشرة عن أزمة مضمون رديء او فاسد يقدم ليستهلكه القارىء العربي وليفسد به غرائزه وعواطفه وفكره . الازمة اذن هي قبل كل شيء ازمة مضمون اى ازمة في نوعية الكتاب الذي يقدم للمستهلك .

لقد كان التوسع العظيم في التعليم الذى اخذت به المجتمعات العربية وما يزال ضرورة محتمة يفرضها التقدم عامة ، الا ان الوجه الآخر لهذه الضرورة هو تقديم الكتاب المناسب للقارىء من اجل متابعة تعليمه ورفع مستوى ثقافته باضطراد .

والازمة في حقيقتها هي ان الدول العربية التي تنفق آلاف الملايين لمحو الامية ونشر التعليم على اوسع نطاق ، لاتقدم للمواطن سوى الكتب المدرسية . وهي تتركه ابان مرحلة التعليم وما بعدها نهبا لما هب ودب من الكتب والمجلات ومختلف المطبوعات التي تقدمها دور النشر الخاصة . وهذه المطبوعات هي المصدر الاساسـي او الوحيد الذى يكون المواطن ثقافته العامة من خلالهـا .

وعلى الرغم من محاولة الدولة في معظم الاقطار العربيـة التدخل لتقديم كتاب مفيد للقارىء يخفف من وطأةطوفان ما تقدمه دور النشر الخاصة من مطبوعات متباينة الاهداف مشتتة الاتجاهات ، وذلك عن طريق وزارات الثقافة أو الاعلام او بعض المؤسسات الرسمية الاخرى ، كدور النشر التي تتبع هيئات حكومية . الا ان هذا المجهود لم يستطع ان يخفف من طغيان ما يمكن ان نسميه فوضى النشر .

فاذا ما اخذنا بعين الاعتبار المعطيات التالية :

١ ـ توفر دور الطبـاعة على نطاق واسع وباحـدث الاساليب في معظم الاقطار العربية .

٢ ـ توفر دور النشر والتوزيع .

٣ ـ اتساع نطاق التأليف والترجمة .

٤ ـ قيام قطاعات عامة في الطباعـة والنشر الى جانب القطاعات الخاصة .

٥ ـ ارتفاع ارقام الكتب المطبوعة في السنوات العشر الاخيرة ارتفاعا كبيرا .

يتبين ان ازمة الكتاب العربي هي في حقيقتها « فوضى النشر » وانه اذا ما امكن وضع حد لهذه الفوضى، فان هذه الازمة يمكن ان تتوارى او تتقلص الى حد كبير غير انه من الاسراف في الخطأ الاعتقاد ان من الممكن استئصال هذه الفوضى . فلهذه الفوضى اسباب موضوعية قائمة في قلب الواقع الاقتصادى والسياسي والثقافي ، ولا يمكن معالجة ازمة الكتاب العربى هذه بمعزل عن شروط هذا الواقع . غير ان هذا لايعفي احدا سواء أكان في مواقع المسؤولية أم لم يكن من محاولة تحديد هذه الازمة تحديدا علميا مستندا الى معلومات صحيحة واحصاءات دقيقة والتماس الحلول الواقعية والعملية لها على ضوء هذه المعلومات والاحصاءات . ان ازمة الكتاب العربي انعكاس للواقع الاجتماعي الاقتصادى الثقافي وللعوامل التي تسير هذا الواقع وتفعل فيه باستمرار وتحدد اتجاهات تطوره. وما لم تتم السيطرة على هذه العوامل لن تتم تصفية هذه الازمة . ولن نكون في استعراضنا لهذه الازمة وفي التماس الحلول لها طوبا وبين نحلق في الخيال ، بل سنحاول ان نطرح الحلول الممكنة التي نعتبرها خطوات متقدمة تعهد للسيطرة على فوضى النشر وتخفف قدر المستطاع منها ومن آثارها السلبية على تطور ثقافة المواطن وعلى الانتاج الثقافي عامة .

***

يمكن تصنيف الدول العربية من زاوية مسألة النشر الى فئتين :

– فئة تركت عملية النشر كاملة للقطاع الخاص (باستثناء الكتب المدرسية والجامعية) .
– فئة اقامت قطاعا عاما للنشر الى جانب القطاع الخاص تتولاه وزارات معينة او مؤسسات عامة.

ويعتبر لبنان انموذجا للفئة الاولى في حين تقدم مصر انموذجا للفئة الثانية . وبين هذين القطبين ، اى القاهرة وبيروت ، تتركز عملية النشر كلها ، وتعتبر بقية الاقطار العربية بمثابة مستهلك لمعظم انتاجهما على مختلف المستويات ، على الرغم من ظهور عمليات نشر محدودة في تلك الاقطار . وفي حين كانت القاهرة قبل عشر سنوات هي المركز الاول ، فان هذا المركز تحول الى بيروت وما يزال مستقرا عندها .

وتتفاوت الاقطار العربية في نوعية الكتب التي تستهلكها تفاوتا بينا وذلك تبعا لتفاوت درجة تطورها الثقافي والسياسي والاجتماعي . ففي حين تشكل اقطار الجزيرة العربية سوقا رئيسية لكتب التراث (الدين ، اللغة، التاريخ) تقبل سورية والعراق على استهلاك كتب الانتاج الادبي والثقافي والسياسي ، في حين تستهلك الكويت مختلف اصناف الكتب مجتمعة بدون فارق كبير . وبسبب من طبيعة النظام اللبناني الليبرالية التي تعتبر عملية النشر عملية تجارية بالدرجة الاولى غايتها الربح ، فان هذا النظام يشجع عملية النشر ولا يضع في وجهها عراقيل جدية ولا يقيم كبير وزن لمضمون عملية النشر سواء أكانت تتناول مضامين رخيصة مبتذلة أم مضامين ثقافية وايديولوجية . ان الربح هو المقياس الاول والاخير ، لا سيما وان معظم ما ينشر يستهلك خارج لبنان . وقد ادى هذا الى قيام عدد كبير من دور النشر في لبنان ، بدءا من المؤسسات التجارية الصغيرة التي لاتزيد رساميلها عن بضع مئات الوف من الليرات انتهاء بدور النشر التي تتعامل بالملايين .

ومهمة هذه الدور تصنيع الكتاب وتسويقه . انها تمارس الجانب التجاري من العملية في حين يقدم المثقفون العرب من كتاب وأدباء ومفكرين ومترجمين المادة الاولية المطلوبة الا وهي المادة الثقافية . وتتحكم هذه الدور في سوق الكتاب ، سواء بالنسبة الى اجور المتعاملين معها من المثقفين ام بالنسبة الى المستهلكين وهم القراء العرب . انها سوق راسمالية حقيقية للكتاب العربي . الثقافة فيها سلعة تحدد اسعارها وفق قانون العرض والطلب . ان هذه الدور تدرس بدقة بالغة حاجات الاسواق المحلية للثقافة في الاقطار العربية وتكيف انتاجها، اي ما تطبعه من كتب ، وفق هذه الحاجات . فهناك دور متخصصة في الثقافة الدينية واخرى للثقافة السياسية، تقدمية أم رجعية واخرى تختص بشؤون الادب ، هذا اذا ما ضربنا صفحا عن الكتب الرخيصة المبتذلة . ولما لم يكن المضمون يعني هذه الدور الا بمقدار ما يدر من ربح ، لذلك تظل على استعداد دائم لتغيير اتجاهات هذه المضامين وفق مقتضيات السوق ومتطلباتها . وهي على هذا الاساس تظل تأخذ بعين الاعتبار ان تظل هذه الاسواق مفتوحة في وجه انتاجها . ولا يمكن ان يتحقق لها هذا باستمرار الا اذا تلاءمت بصورة متصلة مع متطلبات القوانين والانظمة التي يفرضها كل قطر عربي على السماح بدخول الكتاب اليه وتداوله . وفي بعض الاحيان تؤثر الاستغناء عن بعض الاسواق لصالح اسواق اخرى عندما تخفق في تحقيق التوازن بين طلبات هذه الاسواق مجتمعة .

ان تنوع دور النشر في لبنان وكثرتها واختلاف انواع العمليات التي تمارسها يفتح المجال واسعا امام جميع الاتجاهات الثقافية والفكرية والادبية والايديولوجية لدى الكتاب في الاقطار العربية ، لتجد دور النشر التي تلائمها . كما أنه يفتح المجال واسعا للمؤثرات الثقافية الاستعمارية ان تلعب دورها بحرية تامة وتتسرب من خلال دور النشر هذه الى الاقطار العربية كلها . ولقد تعاظمت هذه المؤثرات الثقافية الاستعمارية الى حد كبير بسبب من تنوع اشكالها وتبدل هذه الاشكال بصورة مستمرة لتتلاءم مع مختلف الظروف الثقافية والسياسية السائدة وتمارس اشكالا من التضليل قد يعسر على القارىء العربي العادي اكتشافها .

غير ان هذه السلبيات التي تتجلى في نشر الكتاب العربي في لبنان لا تخلو من ايجابيات غير مقصودة ترافقها وان تكن اضعف شأنا وأقل تأثيرا . فأذا كان الربح هو هدف نشاط دور النشر ، فأنه ليس يضير هذه الدور في شيء ان تروج فيالوقت نفسه لكل ما هو ايجابي وتقدمي من قضايا الثقافة ما دام يحقق لها الربح . لذلك نجد بعض دور النشر تلتزم في بعض الاحيان وفي مراحل سياسية معينة بنشر مؤلفات ومترجمات ذات مضامين جدية رصينة وذات طابع تقدمي ، ثم ما تلبث أن تتخذ مواقف مضادة اذا تبدلت تلك المراحل السياسية وضعف الاقبال على هذه المضامين فلم تعد تحقق الارباح المطلوبة .

ان ارتباط لبنان بالسوق الرأسمالية العالمية ارتباطا مباشرا وسيطرة البورجوازية التجارية على اقتصاده ، وقيام هذا الاقتصاد على قطاعي التجارة والخدمات ، وما يرافق هذا الاقتصاد من حرية القطاع المالي والمصرفي ، حول الكتاب العربي فيه الى سلعة خاضعة لاقتصاد السوق اي للعرض والطلب ، وتحول الكتاب فى نظر دور النشر الى منتجين للسلع ، وتشيأت الثقافة وفقدت طابعها الانساني .

اني اعتقد جازما **ان الازمة الاساسية التي يعانيها الكتاب العربي انما تتمثل في واقعة هي انه تحول الى سلعة . وما لم يسحب الكتاب منالاسواق بصفته سلعة، ويعاد للجمهور على اساس انه اداة اساسية منادوات التنوير والتغيير فان ازمة الكتاب العربي ستظل قائمة ، وسيظل الطوفان الذي تنشره المطابع سلبيا مخربا ، ما لم يرد الى الكتاباعتباره وما لم يرد للثقافة دورها ، ويكشف عن حقيقتها الانسانية .**

اذا كان هذا هو واقع ازمة الكتاب العربي في لبنان، فما هو هذا الواقع فى لاقطار العربية الاخرى ؟ .

سبق ان اشرنا الى ان معظم الاقطار العربيةيعتمدفي سياسة النشر وصنع الكتاب على قطاعين . هما القطاع الخاص والقطاع العام . والقطاع الخاص يتألف من دور النشر التجارية كما هو الحال فى لبنان ، اما القطاع العام في هذه الاقطار ، على الرغم من انه قام في بعضها لمعالجة سلبيات القطاع الخاص اي رد الاعتبار للثقافة ووضعها فى خدمة التثوير والتغيير كما هو الحال في مصر ، الا انه قام فى اقطار اخرى بسبب ضعف القطاع الخاص في النشر كما هو الحال في سورية والعراق .

لقد لعبت مصر منذ مطلع هذا القرن دور الزيادةفي نشر الكتاب العربي وارساء أسس النهضة العربية فى مجال الثقافة . فاذا كانت الآلة البخارية قد احدثت انقلابا ثوريا فى الانتاج الصناعي في اوروبا ، فأن مطبعة بولاق في مصر قد احدثت ثورة ثقافية ، ليس في مصر وحدها ، وانما فى المشرق العربي كله خلال القرن الماضي .

يقول الدكتور محمد مندور : « عندما ظهرت الطباعة الحديثة ودخلت مصر والبلاد العربية في اعقاب الحملة الفرنسية وأخذنا نطبع كتب الادب القديمة ودواوين الشعراء القدماء في مطبعة بولاق فى القرن الماضي ، واستطاعت تلك الكتب والدواوين ان تغذي موهبة شعرية فذة كموهبة محمود سامي البارودي الذي ترك لنا مختارات من الشعر العربي القديم تدل على سعة اطلاع وصدق شاعرية ، بفضلحركة النشر هذه استطاعمحمود سامي البارودي ان يخلص الشعر العربي من التفاهة والزخارف اللفظية التي انحدر اليها ... » .

لقد سقت هذا الاستشهاد للتدليل على مدى الدور الحاسم الذي يمكن ان تلعبه الآلة الطابعة في تطوير الثقافة وتثويرها والذي لعبته بالفعل فى نشوء الثقافة العربية في تاريخنا الحديث . وأزمة الكتاب العربي ان دلت على شيء فأنما تدل على ان هذه الآلة الطابعة عندما وقعت بين يدي البورجوازية التجارية تحولت من اداة للثورة الثقافية الى أداة للانتاج السلعي الذي هدر الثقافة كقيمة انسانية وهي اليوم ـ اي الآلة الطابعة ـ تستخدم كأداة لثورة ثقافية مضادة ، سواء بنشرها للثقافة الاستعمارية أن بترويجها للقيم الثقافية المتحجرة فى التراث . وما يزال نصيب الثقافة المتطورة المتقدمة هو النصيب الاضأل من انتاج المطابع .

وقد أدى ظهور فئات جادة من المثقفين والادباء والكتاب والشعراء في مصر في مطالع هذا القرن مثل طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وغيرهم من الادباء والشعراء وتوفر وسائل الطباعة الى نهضة حقيقية فى الثقافة التي انفتحت على العصر وبدأت تلعب دورا متزايد الاهمية في التنوير والتغيير . وبمقدار ما كانت هذه الفئات من المثقفين تتسع كانت الثقافة تتطور وتتقدم وتأخذ ابعادا جديدة . وقد أدى هذا كله الى ان أصبحت مصر المنتج الرئيسي للكتاب العربي واصبحت الاقطار العربية كلها سوقا لهذا الكتاب . ولعب الكتاب المصري طيلة النصف الاول من هذا القرن دورا اساسيا فى النهضة الثقافية العربية .

وكان قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وسقوط الملكية المدعمة بتحالف الاقطاع مع البورجوازية ، وصعود طبقة جديدة الى السلطة ، منعطفا حاسما في تطور مفهوم الكتاب العربي . ان هذا الكتاب الذي ظل حتى ذلك التاريخ بمثابة سلعة ثقافية ، بدأ يتحول ليصبح أداة توجيه لاغراض سياسية بالدرجة الاولى بيد الدولة . ولما كانت هذه الدولة وطنية بالاساس ، أخذ مفهوم الكتاب كسلعة يتحول ليصبح مفهوم تثقيف وتوجيه . ولما كان هذا المفهوم يتناقض مع مفهوم الكتاب كسلعة كما طرحته البورجوازية التجارية ، لذلك لم يكن من الممكن اعتماد دور النشر الخاصة في طرح الكتاب بمفهومه الجديد . وكانت النتيجة الحتمية لهذا التطور المتقدم في مفهوم الكتاب ان يظهر القطاع العام في النشر . لم يعد الربح هو الهدف من النشر . أصبح الهدف هو ان يلعب الكتاب دورا

مباشـرا وغير مباشـر في توسيع وتثبيت القيم الجديدة السياسية والثقافية . وقد عبر هذا المفهوم الجديد عن نفسه بالصيغ العملية التالية :

١ ـ توجيه التأليف والترجمة ضمن آفاق محددة مطابقة لايديولوجيـة السـلطة الجديدة واهدافها السـياسية .

٢ ـ نشر الكتاب على اوسع قطاعات المتعلمين والمثقفين في الداخل والخارج .

٣ ـ تخفيض سعره وبيعه باسعار رمزية .

٤ ـ تنظيم قطاع التأليف والترجمة والنشر والتوزيع .

ان هذه الصيغ الاربع للمفهوم الجديد للكتاب هي بدون ريب ومن حيث المبدأ صيغ متقدمة على مفهـوم الكتاب كسلعة . غير ان امكانية تطويرهذا المفهوم الجديد كي يتحول الى مفهوم ديمقراطية الثقافة ، بمعناهـا الواسع والشامل ، ظل رهن امكانية تطور الدولـة وتحولها الى سلطة ديمقراطية بالفعل .

يتضح مما تقدم ان أزمة الكتاب العربي ناشئة عن تأرجحه بين مفهومين . مفهوم الكتاب كسلعة ومفهـوم الكتاب الموجه . وهذان المفهومان مرتبطان ارتباطا مباشرا بالنظام الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وموقفه من قضية الثقافة . فالمفهوم الاول هـو السـائد في الانظمة الديمقراطية البورجوازية ، في حين يسود المفهوم الثاني في الدول ذات الانظمـة الموجهة بدأ من دول العالم الثالث وانتهاء بالبلدان الاشـتراكية . ففي حين تنادي الدول الليبرالية بـ « حرية الثقافة » تضع البلدان الاشتراكية الثقافة في خدمة قضية الاشتراكية والثـورة الاجتماعية ومناهضـة الاسـتغلال الطبقي ومكافحـة الاسـتعمار والامبريالية وبناء المجتمع الجديد . اما دول العالم الثالث وفي مقدمتها الاقطـار العربيـة فأن المفهومين يتعايشان جنبا الى جنب في اغلب الاحوال . وقد يتصارعان وتكون الغلبة لاحدهما حينا وحينا للمفهوم الآخر ، وذلك تبعا للتطورات السياسية في هذه الدول ، الامر الذي يؤدي اما الى حريـة التأليف والنشر والتوزيع ، واما الى قمع هـذه الحـرية بفرض رقابة مشـددة عليها واخضاعها لاتجاهات السلطة . ويمكن القول بصورة عامة ان فوضى الثقافة وبالتالي فوضى صنع الكتاب هي الحالة السائدة.

ولما لم تكن غاية هذه الدراسة طرح قضايا نظرية حول مسألة الثقافة وانما رسم ملامح ازمة الكتاب العربي ومحاولة التماس الحلول العملية لها في ضـوء معطيات الواقع الراهن ، لذلك لابد من الانطلاق من الاوضاع الراهنة المشخصة ومحاولة شق طريق من خلالها استنادا الى المبادىء الاسـاسية التاليـة :

١ ـ رفض المفهوم الليبرالي للثقافة الذي يعتبر الكتاب سـلعة .

٢ ـ وضع الثقافة في خدمة التغيير الاجتماعي وبخاصة في خدمة الجماهير الواسعة .

٣ ـ احترام حرية الكاتب وبالتالي حرية صنع الكتاب وتوزيعه انطلاقـا من مبـدأ حريـة الصراع الفكـري وحرية تعـدد وجهات النظر في قضايا الثقافة عامة والادب والفن بخاصة .

٤ ـ اعتبار الانتاج الثقافي فعالية سـامية جديرة بأن تحاط بالرعاية وبان تكون ذات مردود مادي يكفل المنتجين في حقل الثقافة مستوى من المعيشة يتناسب مع انتاجهم ومستواهم ومواهبهم .

ان هذه المبادىء ليست بدعا جديدة . انها مبادىء معروفة ومقررة . والمطلوب ايجاد الاطارات او المؤسسات التي تضعها موضع التنفيذ .

ان نشـوء القطاع العام في الطباعة اذا كان مهـد لوضع حـد لفوضى النشر لدى القطاع الخاص الا انه حمل من جانبه ايضا سلبياته الخاصة به التي اشرنا اليها وهي ظهور الكتاب الموجه من قبل الدولة لاغراض مباشرة. وليس المطلوب في المرحلة الراهنة من واقعنا تصفية مفهومي الكتاب اللذين أشرنا اليهما ، الكتاب ـ السلعة ، والكتاب التوجيه ، وانما المبادرة الى حل ايجابي لوضع ديمقراطية الثقافة موضع التنفيذ وذلك باتباع الحلول التالية :

١ ـ تشجيع التأليف والترجمة من قبل القطاع العام ورصد مبالغ كافية لتشجيعهما على اسـاس دفع مكافآت مجزية . (وزارة الثقافة ، الاعلام . . الخ).

ـ ايجاد المؤسسـات الاكاديمية (مراكز للبحوث والدراسات التي تشجع الباحثين والدارسين وتتبنـى انتاجهم .

ـ تشكيل اتحادات للكتاب وتقديم المساعدات المالية لها ومنحها اوسـع الصلاحيات في شؤون الثقافة والطباعة والنشر واعتبارها المنظمات الشـعبية ذات الحـق في المساهمة في البت في هذه الشؤون ، واعطاؤها صلاحية اجازة طبع وتوزيع الكتب التي يصدرها القطاع الخاص .

ـ ايجاد مؤسسات عامة للتوزيع تضمن انتشاره على اوسـع نطاق .

ـ تخفيض اسعار المطبوعات الى ادنى حد ممكن كي تصبح مطبوعات شعبية بالفعل .

ـ التوسـع في اقامة المكتبات العامـة وتزويدهـا باستمرار باخر نتاج المطابع في العالم من الكتب واتاحـة سـبل المطالعة ومراجعة المصادر .

ان هذه الحلول ليست بدعا جديدة ايضا . انهـا قائمة بالفعل ، جزئيا على الاقل ، وهذا ما يحول دون ان تكون فعالة في مواجهة فوضى النشر . والتوسع فيها هو المطلوب . أن رصد بضعة ملايين سنويا لشؤون النشر من قبل الدولة على اساس من حرية التأليف وتشجيع البحث والمكافأة المجزية والفعالة في النشر والتوزيع ، كل هذا يتيح دفع الواقع الراهن خطوة الى الامام لتصفية مفهومين خاطئين آن لهما ان يتراجعا ، مفهوم الكتاب ـ السلعة ومفهوم الكتاب ـ التوجيه .

مســــرحيـة :

تشارلي مكديث

تقديم وترجمة
صادق باخان
للكاتب السويدي : لارس فورسيل

يكاد يكون الادب والفن السويديان مجهولين لدى القاريء والاديب العراقي على حد سواء ، وتعود اسباب هذه العزلة التي يعاني منها الادب والفن السويديان في أوساطنا الادبية الى قلة التراجم والى عدم قدرة بعض كتابنا وفنانينا الى قراءة النصوص الغربية الا بلغتهم ، ويكاد يكون المخرج السينمائي السويدي « انغمر برغمان » الفنان الوحيد الذي يتمتع بالشهرة في اوساطنا الثقافية الى جانب « سترند برنج » في المسرح .

ان هذه العزلة التي يعاني منها الادب والفن السويديان ليس مؤداه الى عدم نضجهما بل يعود برأيي الى أن بعض المترجمين الذين ينحون منحى تجاريا في نشر تراجمهم يؤثرون ترجمة اعمال الكتاب المعروفين رغم اننا نعرف جيدا أن هذه الاعمال ليست ذات قيمة ادبية وجمالية ! ولكن السادة المترجمين يؤثرون أن يمارسوا، هذه « اللعبة » على القاريء سعيا للكسب المادي .

وقد وقع مؤخرا بين يدي مجلد باللغة الانكليزية يضم مختارات من الادب والفن السويديين فطالعته عدة مرات واستطعت ان اكوّن من خلال قراءتي استنتاجات واحكاما « موضوعية » بحكم هذا الحشد الرائع من الصور الانسانية التي استقيتها من خلال نصوص هذا الكتاب .

وكنت قد اخذت على عاتقي منذ أن شرعت في الكتابة والترجمة أن اقدم كل ما هو جديد لوسطنا الادبي والفني سعيا لخدمة هذين الميدانين وايمانا مني بأن الاطلاع على تجارب الاخرين يثري أدبنا وفننا حيث يتيح لكتابنا وفنانينا فرصا عظيمة للاستفادة منها وتوظيفها في معالجة ظروفنا وتطلعاتنا حسب ما تقتضيه ظروفنا الراهنة . ولا ريب أن ثمة معضلات ثقافية يعاني منها كتابنا وفنانونا من البدهي انها تعود الى نقص في تجربتهم الفنية ، يقينا ، أن الاطلاع على التيارات العالمية في الادب والفن نقطة جوهرية في تعزيز ثقة الفنان بنفسه اذ يوطد العلاقة الجدلية في الفن في معالجة اوضاعنا الاجتماعية معالجة موضوعية .

يرتبط الادب والفن السويديان جدليا بالتطور الهائل الذي أصاب المجتمع السويدي في النواحي الاجتماعية والاقتصادية فبدأ الادباء المعاصرون في معالجة المعضلات السوسيولوجية التي تمخضت عن هذا التطور وما آلت اليه من عواقب حضارية . ويكاد يكون المجتمع السويدي ــ نتيجة خلوه من الثورات والازمات السياسية والى عدم تعرضه للهزات المأساوية كالحروب العالمية . نتيجة اتباع السياسة الحيادية والسلمية ــ يكاد يكون خاليا من الصراع الطبقي ، لكن معضلاته تمخضت عن التطور المادي الذي حدث داخل «دولة الرفاهية» والى التطور التكنولوجي

الذي أدى الى اضمحلال الطبيعة وتفتتها ، وتبدو هذه المسألة جلية في معالجات « برغمان » السينمائية الغنائية حين يكشف الطبيعة مخضبة بالكآبة ، الطبيعة المحاصرة بالعامل التكنولوجي .

ويحكم هذه المعضلات الاخلاقية تتخذ اعمال الكتاب والفنانين السويد أفاقا شمولية فى الطرح والمعالجة للمشاكل الاخلاقية فتصبح كتاباتهم بحكم ظروف مجتمعهم التصارع بين الاخلاق المعاصرة وبين الاخلاق البيوريتانية ذات نزعات أخلاقية ، وبحكم الضغوط الايديولوجية القليلة التي تفرضها الحكومة على الكتاب يناقشون المعضلات الاخلاقية بحرية تامة . ومن البدهي أن الكتاب يؤكدون على الجانب الايجابي للاخلاق المتمثل بالايمان المطلق بالقيم الروحية ازاء القيم المادية التي تفرضها الانظمة الراسمالية .

ترتبط التيارات الادبية والفنية فى السويد بالتيارات الاوربية ولكن الادب الفرنسي اكثر تأثيرا على هذه التيارات ، هناك كتاب يكتبون الرواية الجديدة على غرار ما يكتبه « ميشيل بوتور » و « الن روب غربية » و « ساروت » وهناك فنانون يميلون الى التجريد في الرسم والى فن البوب ارت Pop-Art وهناك التيارات المسرحية المعاصرة ولكن التيار الاكثر شيوعا في الادب والفن السويديين منذ القرن التاسع عشر هو التيار الرومانتيكي حيث يمنح للخيال وضروب الفنطازية أفاقا واسعة تلائم جذور الفلكلور السويدي ، حتى أن الشاعر والناقد السويدي « غنار اكيلوف » قال بأن « الفولكلور السويدي سريالي » .

تتمركز الحياة الادبية والفنية في العاصمة « ستوكهولم » ، لكن اغلب الكتاب السويديين بحكم خلقيتهم العمالية والفلاحية يعالجون الصراع بين الحياة الحضرية والحياة الريفية التي تتفاقم نتيجة لاختلاف الاسس الاخلاقية لكلا الضربين من الحياة ومن خلال هذا الصراع الاخلاقي حقق الادب السويدي المعاصر تطورات جيدة وحقق نموا كبيرا فى المجتمع السويدي المعاصر .

واذ أقدم هذه المسرحية « شارلي مكديث » ارى من الضروري ـ خشية الا ازج نفسي فى تفسيرها واعطاء قيمتها الجمالية ـ أن اتركها للقاريء الكريم لدراستها واستكناه خفاياها ودلالاتها الاخلاقية ايمانا بأن تفسير الفن ليس امتيازا خاصا ينفرد به النقاد بل انه عالم رحب للمناقشة وابداء وجهات النظر فيه .

نص مسرحية ((تشارلي مكديث))

الشخصيات ...

الرجل ... مقامق

شالي ... رميته

صندوق ..

(المسرح يظهر خاليا ماعدا صندوق مغطى بلصوقات سفر جيء بها من ((باريس)) و ((روما)) و ((شيكاغو)) وريو و ((أثينا)) .. الخ ... وضع الصندوق في الجهة اليسرى من المسرح . في البدء ثمة ظلام مطبق ثم يظهر ضوء كاشفا ((الرجل)) وهو يرتدي ملابس المساء جالسا فوق مقعد بالجهة اليمنى للمسرح ، سترته معلقة على ظهر المقعد ...

الرجل في منتصف عمره ويبدو الارهاق باديا عليه نتيجة أسفاره الكثيرة ... فترة صمت طويلة ....

ثم يبدأ صفير خفيض على نحو اغرائي ...

يجفل ((الرجل)) واضعا يديه فوق سمعه ثم فوق فمه ، وتبحث عيناه على نحو مهوس حول المسرح .. يستمر الصفير) ...

شارلي .. (من داخل الصندوق يصرخ بصوت عدائي مجلجل) دعني أخرج ! .. دعني اخرج ! ..

(ينكمش الرجل فجأة فى كرسيه . يستمر الصفير والزعيق . يقذف الرجل ذراعيه حول رأسه . ثم يبدأ « شارلي » بالرفس والقرقعة داخل الصندوق) .

شارلي .. دعني أخرج ! . دعني ! .. افتح الصندوق.. (رفسات « شارلي » تجعل الصندوق يدمدم .. ينهض الرجل بعنف ويعبر نحو الجهة اليسرى من المسرح صانعا انحناءة واسعة حول الصندوق بحيث يبدو اسفل سياج المسرح)

شارلي .. أيها الوغد ! . ايها الوغد ! . دعني أخرج . أنى اختنق ولا استطيع التنفس اني أموت دعني أخرج .. دعني اخرج ... أخرج .

(يبدأ الرجل بالغناء بصوت مدو « مكدونلد العجوز كان يمتلك مزرعة » .

الرجل ..

ـ مكدونلد العجوز كان يمتلك مزرعة وفى هذه كان هناك بعض الفراخ .

(يتوقف فجأة مصغيا ... لا ينبعث صوت من داخل الصندوق .. ثم يبدأ الرجل بالغناء منشرحا) .

كان يملك مزرعة ... فرخة هنا .. وفرخة هناك .. فرخة هنا وفرخة هناك ... وهنا ...

(يتوقف عن الغناء ثانية مصغيا على نحو حذر .. صمت بداخل الصندوق .. ثم يبدأ بالغناء بصوت أقوى من الاول) هنا فرخة .. وهناك فرخة وفي كل مكان فرخة .

(صمت مرة أخرى يصغي الرجل ثم يبدأ صوت مختنق

من داخل الصندوق ولكن الصوت يمكن سماعه) .

شـارلي ..

وفي هذه المزرعة كان لديه بط .. اي ... ايي .. ايي ... أوو .

بطيطة هنا ... وبطيطة هناك ....

(يضع الرجل يديه فوق سمعة ثانية ولكن الغناء النشاز يستمر مثل اسطوانة مشخوطة) .

وبطيطة هنا .. وبطيطة هناك .. (ثم بادءاء) في كل مكا .. مكا .. مكان بطيطة ..

(وفجأة ينقطع اللحن ... ثم ينسل الرجل فوق الصندوق منحنيا عليه ويصغي .. فترة صمت .. يتحسس القفل ثم يقذف غطاء الصندوق وينظر بداخله . يمدّ ذراعه ويهز « شارلي » ويضعه في وضع الجلوس . تتدلى ذراع « شارلي » فوق حافة الصندوق ثم يرفعه بحنان فوق الارض . يقفل الصندوق ولكنه ينظر بين حين وآخر من فوق كتفيه ليرى فيما اذا كان « شارلي » قد تحرك . الصندوق مقفل . يمسك « الرجل » بذراع « شارلي » الخالية من الحياة ويسحبه نحـو المقعد وحين يقتربان منه يبدأ « شارلي» بالغناء ثانية كما لو يستفز الرجل) .

وبطيطة هنا ... وبطيطة هناك .

(وبسرعة يجلس الرجل ويقذف « شارلي » على احدى ركبتيه ثم يطبطب على ظهر « شـارلي » الخشـبي . كلانك ! .. كلانك ! . عملية الطبطبة تجعله يلهث . ثم يتوقف مصغيا) .

.. في كل مكان بطبطبة ..

(يطبطب على ظهره ثانية .. (هامسا) .. كواك .. كواك .. (يطبطب) (وبوهن) ... كواك .. كواك .

(يهز « شارلي » بقسوة ثم يضعه فوق احدى ركبتيه في وضع تقليدي للمقامق . يعود « شالي » للحياة ويبـدأ بالرمش بطريقة مسرفة . يرتدي « شارلي » ربطة عنق بيضـاء وسترة ذات ذيل وعلى راسه قبعة وعلى عينه نظارة بعين واحدة ، يتناول « شارلي » يد الرجل ويقربها من وجنته . يضرب الرجل على ظهر «شارلي» مرة اخرى)

الرجـل ..

هل ستكون لطيفا الان ؟

شـارلي ..

(متنهدا على نحو طفولي) اجـ ... اجـ .. اجل

الرجـل ..

حقـا ؟

شـارلي ..

اجـل ..

الرجـل ..

هل انت متأكد ؟

شـارلي ..

نعـم ..

الرجـل ..

لاحماقة بعـد الان ؟ .

شـارلي ..

لا ..

الرجـل ..

ولا حيـل ؟

شـارلي ..

لا حيـل بعـد الان ! .

الرجـل ..

اذن سنبدأ بالتمرين .. حيِّ الجمهـور .

(يحني شارلي رأسه نحو الجهة اليمنى ثم يحنيه للوسط ثم ... ولكنه يرى شـخصا ، فتاة جميلة ، ثم يغمز)

شـارلي ..

انت التي هناك أيتها الطبق اللذيذ !! .

الرجـل ..

(يتظاهر بالفزع) شـارلي !

شـارلي ..

نعـم .. ؟

الرجـل ..

لا حيـل .. لقد وعدت ..

شـارلي ..

انت أمراة تدعي الحشمة !

الرجـل ..

انا أمراة تدعي الحشمة ؟

شـارلي ..

اجـل ياسيدي ! .

(يحيِّ « شارلي الفتاة الخيالية مرة اخرى رامشا كضوء متقطع ثم يتوقف هازا كتفيه)

شـارلي ..

هذه ليسـت متعـة .

الرجـل ..

لمـاذا .. ؟

شـارلي ..

ليس هناك أحد . ليس هناك أحد . ليس هناك أحد

الرجـل ..

جواب غير صحيح . تظاهر بأنك تقع في الحب .

شـارلي ..

مع مـن .. ؟

الرجـل ..

معهـا ..

شـارلي ..

لكن ليس هناك احد .

الرجــل ..
تظاهر .. أليس لديك خيال ؟
شــارلي ..
ليس هناك شيء لا تخيله (يدق فوق رأسه بأصبعه الخشــبي)
الرجــل ..
أنا أملك خيالا
شــارلي ..
امنح لي شيئا منه .. **كذاب ! . انت لا تفكر بأي** شيء . لاشيء . لاشيء . لا شيء . **كذاب ! انت الان** تفكر بالشيء الذي تناولته فى فطورك . شرائح من لحم الخنزير والبيض . فى وعاء بين فخذيك .. **لحم خنزير وبيض .. مجرم كذاب ! . فكر بشـيء ممتع . لا ..** لا تفكر بها (فترة صمت) لا تفكر به (**فترة صمت امصغيا** الى أفكار الرجل) **ليس تلك . ليس ذلك** (صــراخ) كذاب ! .. يالك من مخلوق عاطفي ! .
الرجــل ..
اســكت !
شــارلي ..
اليس من المفروض أن اتحــدث عن تلك الفتاة .. تلك الفتاة . ولكني بحاجة الى خبرة والى معرفة . عقلي في بلعومك وعقلك يسرح في مكان آخر . ان المسألة الرئيسة هي ...
الرجــل ..
اسكت ! .
شــارلي ..
كذاب ! مجــرم !
الرجــل ..
اسكت ! .
شــارلي ..
الصديق ليس صديقا . صديقين .. هيا أيهــــا الشقيق النعماني !
الرجــل ..
ماذا قلت ؟
شــارلي ..
(صامتاً)
الرجــل ..
قل . **ما الذي قلته ؟ قل .**
شــارلي ..
(صامتاً)
الرجــل ..
شقيق نعماني ؟
شــارلي ..
(صامتاً)

الرجــل ..
شكرا .
شــارلي ..
(صامتاً)
الرجــل ..
جلاد . احمق .
شــارلي ..
(صامتاً)

(صوت رخيم ينبعث من الصندوق . يحدق الرجل بالصندوق خائفاً ، يبدأ الغطاء بالتحرك كفم)
الصندوق ..
كفى . كفى . لقد تحدثتما كثيرا ! . أيها الوغدان !!
(فترة صمت ، خائفاً ، يضغط الرجل على الدمية ويضمها الى صــدره) .
شــارلي ..
حسنا .. حسنا .. أبحث عن شيء لك ، اى شيء **هل تسمعني ؟ ان ما تحتاجه هو شيء . اقرع اقرع** (يقرع فوق رأس الرجل) **اه هذا حسن . انك بحاجة الى شيء** اليس كذلك ؟ .
الرجــل ..
(يهز رأسه فقط)
شــارلي ..
اعترف .
الرجــل ..
(يهز رأسه)
(فترة صمت)
شــارلي ..
أعد من بعدي ... أنا ... أنا ... اعترف بأن...
الرجــل ..
انا ... انا ...
شــارلي ..
(يغمز للفتاة الوهمية) اصغي بأمعان أيتها الطبق اللذيذ!
الصندوق ..
(بصوت خفيض) أيها الوغد .. أيها الوغد كفى ! **أنت تتكلم كثيرا .. (يستمر هذا الحديث بينما « الرجل» يعترف .)**
الرجــل ..
انها حقيقة آه ياالهي . (بحنان) كنت دائما أعشق الاشياء دائما ...
المرأة الاكثر رقة
والخرقة الاكثر رقة
الساعة الاكثر رقة ،
سفن صخرية ، نقود ذهبية ، قطع الحمم المكعبة ،
اواه .. ان عالمي يتفجر بالاشياء ،

الاشياء التي احببت . لقد احببت ...

شـارلي ..

انا ولست انت ، صحيح ؟

الرجـل ..

انت ولست انا ، صحيح ؟

(يغمز شارلي للجمهور)

الرجـل ..

(بحنان) شيء،شيء اتمسك به عندما يقرقع الرعد، ينبغي ان نكون قساة .. الرقة انحطاط .. ذات مرة قبل سنوات جعلني شخص اؤمن بالاشياء الرقيقة من كان ذلك البائس ؟ امراة ربما ؟ ربما امي .

شـارلي ..

(غامزا للجمهور)

الرجـل ..

(مخاطبا الجمهور) اجل احد ما اوقعني في الفخ ، وعندما يوصد الفخ سيكون قاسيا كالموت . كفاية .. كفاية .. آه ياشارلي ساكون انت . ثم تستطيع ان تقول خطابي بشأن المسألة .

شـارلي ..

(موجها كلامه للجمهور) يجعلني صامتا .

الرجـل ..

(مخاطبا) اجل اجعلني صامتا . اني احب ان اتحدث ثلاثا . فلو كان بوسعي لتحدثت عن الغابة ، ففي المدرسة كانت الاشجار موضوعي المفضل .

شـارلي ..

(ضاربا الرجل فوق راسه) اعطيه علامة « أ » في علم النبات . انت مغرور اليس كذلك ؟

الرجـل ..

(مخاطبا) كومة مثلثة سوداء فيها رماد ، وفيها الف سوداء ،

الحياة تحتاج نقاوة . بلا حلم ، اواه .. لاينتاب خشبة الفأس الندم ، لانها مصنوعة من الخشب ... ورأس شارلي نحت من الخشب .

شـارلي ..

(غامزا للجمهور) هذه اغنيتي .هل فهمتوني واحد. اثنـان . ثلاثة ...

الرجـل ..

اجل ، واحد اثنان . ثلاثة . آه .. اخيرا (يستعيد رباطة جأشه ، ويبدأ يتحدث اكثر اعتدالا) سنبدأ بك .. قبل ان اصنعك كنت احمقا . في البداية كانت هنـاك « سلمى » ولكنها لم تؤد عملها جيدا فقذفت بها من فوق ظهر السفينة خارج « تريندار » .ثم كان هناك«رمسيس» وكان اداؤه سيئا ، ثم فقد اذنه . كان مضجرا (رمسيس) هذا . وذات يوم تعبت منه وعلى نحو تصميمي اهملت طلاءه . الديدان اكلته . وداعا يارمسيس . ثم جئت‌انت ياشارلي وبعد ذلك اصبح كل شيء يمت للانسانية غريبا وغريبا .

حقاكنت اؤمن بالحنان‌كنت‌امشي‌تحت‌المطر وهكذا. وكنت امخط. وكنت اعشق‌الف اللفاف وماشابه. غطست في المطر والاشنات .. كانت مسألة مرعبة. كانت قذرة . الرقة انحطاط . غطست وغطست واخيرا ادركت القعر ، والقعر قاس !

ها . انها ليست المدية قاسية ، انها اليد الرقيقـة التي تمسك بالمدية .

انه ليس الجدار قاسيا انه الظهر الرقيق الذي‌يجلب الطابوق للجدار . بهذه الطريقة ارى المسألة اليوم ياشارلي يا ايها البراءة الازلية ، دعنا نمت معا .

شـارلي ..

بالطبع ، بالطبع .

الرجـل ..

حسنا استعد . اني آتٍ اليك .

شـارلي ..

تعـال .

الرجـل ..

استعد . ها اني مقبل .

شـارلي ..

تعـال .

(ينبغي ان يفهم بأن الدمية تلتهم ببطء روح الرجل وترافقه نحو الصمت)

الرجـل ..

عجبا .. عجبا ....

شـارلي ..

اوجدت شيئا ؟

الرجـل ..

يأس وفوضى !!

شـارلي ..

الشيء . الشيء ..

الرجـل ..

القسوة ستتهشم ولكن صقرا سيصاب بالخيبة.

شـارلي ..

صقر سيصاب بالخيبة .

الرجـل ..

العصى والاغلال كلها ستتهشم .

شـارلي ..

كلها ستتهشم وتشطر و .....

الرجـل ..

الاشياء، الاشياء ...كلها ستتحطم وتصبح‌هريسة.

شـارلي ..

الليل الذي حدث فيه ...

الرجـل ..

لم يكن ليلا ، كان ثمـة توهـج .

شـارلي ..

لا ، الوهج يخدع ، كان هناك .. فانوس

الرجـل ..
والفانوس يمكن تهشيمه ...

شـارلي ..
الفانوس الذي تأرجح ..

الرجـل ..
بالنيابة عن الشيء .

شـارلي ..
كان غباء ، كان شيئا لا يمكن وصفه .

الرجـل ..
لا ، ليس ثمة شيء لا يمكن وصفه ، كل الاشياء تتغير ...

شـارلي ..
تتغير في الاشـياء .

الرجـل ..
الساحات تتغير ومقابض النوافذ وكل شيء يقعقع...
والان اني آت ،

شـارلي ..
الان اني آت

الرجـل ..
الان اني آت ..

شـارلي ..
الان اني آت ..

الرجـل ..
الان اني ...

شـارلي ..
الان اني ..

الرجـل ..
الان ..
(فترة صمت)

شـارلي ..
ليس الان

الرجـل ..
أبدا مرة اخرى . هناك راحة .

شـارلي ..
ثمة صدأ وراحة وديك من الذهب على مخروط غاز الكلور فوق قبعة من الكاربون . وثمة بحار متعب وثمـة سـاعة ...

الرجـل ..
الساعة تتكتك الآن ، اني آت والساعة تتكتك واني آت الان ،

شـارلي ..
الان اني آت الان ،

الرجـل ..
الان اني آت ..

شـارلي ..
الان اني آت ..

الرجـل ..
الان اني ..

شـارلي ..
ليس الان . ليس بعد .

الرجـل ..
اني ابدا ثانية . ثمـة صليل اجراس وجلجلة ، وكل شيء يحس بالبرودة كما يحس الصخر ببرودته وكل شيء بوسعه أن يحس بغير أن يكون ودودا ، اني اغطس . اني آت أنا لديك ولست مكلل الديك.

شـارلي ..
ديك من المرمر فوق جدار من الزجاج .

الرجـل ..
الخيط اسود ولكنه بوسعك أن تحس به بايديك . تشجع . الان رائحة الطلاء الان فولاذ بارد ، والان زعيق الخيوط ضمن الخيوط . اني ابغض الكلمات ابغض الكلمات وابغض الصور ، اواه أيتها الاشياء . اشياء . أشياء . أواه أيها العدم .. التهمني .

شـارلي ..
ايها الاحمق العجوز المجلجل لقد ادركت شيئك ...

الرجـل ..
الان اني آت ..

شـارلي ..
الان اني آت ..

الرجـل ..
الان اني ..

الرجـل ..
الان

معا : الـ ....

(فترة صمت ، الدمية ابتلعت روح صاحبها)

الصندوق .. (هامسا بصوت رخيم) تعال . تعال .

(شارلي ينفعل) !

لصندوق ..
تعال ياحبيبي... تعال ياحبيبي تعال ياامراتي ... يارجلي .

(الدمية تستحضـر قوتها الاخيرة وتنهض ببطء حاملة الرجل بين ذراعيها)

الصندوق .. (بضربة موزونة) خطوة اخرى ... خطوة اخرى .. تعـال ... من هنا .. يارجلي .. ياامراتي ...وافعل كما يقـول الصندوق ...

(تدرك الدمية الصندوق . وتسقط الرجل بداخله وتزحف خلفـه . يفطس رأس الدميـة في الاسـفل ولا نعود نرى منها غير يد تمسـك قبضتها فوق حافـة الصندوق . يغلق الصندوق بصوت مدو .. تنهيدة تعبر المسرح ثم يرقص الضوء فوق الجدران الباردة وينبعث لحن من ارغن . وببطء يغطس الصندوق بداخل ارضية المسـرح تنسـدل السـتارة ببطء .

ترجمة واعداد نضال المهداوي

الاتحاد السوفياتي
ماذا عن مسرح الدمى

قليل عن تأريخه :

ان تاريخ مسرح الدمى يذكر بتاريخ زولوشكا التي قامت بأعمال رديئة لسنوات عديدة وتحملت سخرية ولوم أرباب البيوت ثم تحولت الى أميرة . فرأى الجميع كيف انها رائعة وحلوة وكيف ان الاكتناز والعمق ينسابان من روحها . لكن الفرق بين الوضعين هو ان زولوشكا الروسية لم تتحول الى الاميرة فيا ميلوزينا انما تحولت الى ثورة عاصفة غيرت وجه البلاد .

منذ مائة سنة كان يجول أطراف روسيا الواسعة محركو الدمى المتنقلون مع الستارة الشيتية على ظهورهم ومعهم الدمية الدائمية ذات الانف الطويل التي تسمى (بتروشكا) وغيرها من الدمى كدمية الشيطان والطبيب . وهؤلاء كانوا يقدمون برامج ثابتة لا تتغير في جميع العروض واذا ما تقدمت السن بالعارض فانه يعطي هذه اللعبة أو الدمية الى ابنه ليخلفه أو لصديقه ثم يموت وهو في حالة فقر مدقع كما هو حاله في الحياة : غير معروف ومضطهد من قبل الشرطة التي كانت تستولي على محصوله وتمتلك حتى (بتروشكا) الجريء .

وفي السنوات الاولى بعد ثورة اكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧ كان كل شيء يغلي ويعصف .. مات القديم الذي حان وقت موته وولد الجديد ، واتخذ الفن اشكاله الجديدة فاختفت وظهرت مسارح وفرق موسيقية خاضت تجارب عديدة وباستمرار باحثة عن طريقها الخاص . انتبه الفنانون الاذكياء الى (الدمية) فرأوا فيها كنزا لا ينضب في ميدان من ميادين الفن الجديدة ، هذا الميدان الجذاب الخاص البهيج ، في هذا الوقت ادرك العلماء التربويون في الجمهورية السوفيتية الفتية ان الدمية هي العامل المساعد الذي لا يثمن في قضية تربية الاطفال ولم يكن اعتباطا ان يكون المؤسس لاوائل مسارح الدمى : المفوضية الشعبية التعليمية ـ وبعد سنة من ثورة اكتوبر كانت الجمهورية تنوء من عبء المعارك القاسية وتعاني من الجوع والبرد والتدهور وفي خريف عام ١٩١٨ ولد في موسكو اول مسرح للدمى ـ بتروشكا والعروس والظل ـ اسسه جماعة من الفنانين الغيورين هم : (ن) و (ي) : يفيموفي و (ف. فافورسكي) و (ب. بافلينوفي) . ثم افتتح في كانون الاول ١٩١٨ مسرح العرائس في بتروغراد كان مؤسسو هذا المسرح : الرسامة (ل. شابورينا ـ ياكوفليفا) والمخرج (ك. تفيرسكي) و (ي. ياتسون) والكاتبة (ي. دانكو) وهكذا اخذت تظهر مسارح الدمى الواحد تلو الاخرى في مدن عديدة من مدن الاتحاد السوفيتي وهذه المسارح ملزمة بابتكار كل شيء : اللعب ، المسرح ، المنهاج . اما الفنانون المتجولون فكانوا في تلك الفترة لايزالون يعرضون فنهم الخاص الا أن دورهم اشرف على الانتهاء اذ ان العمل على حساب النفس وعلى مسؤولية صاحبه أصبح صعبا جدا وغير مربح . اما العمل الجماعي في مؤسسة (المسرح) فقد كان مدعوما بالمساعدات المالية والالتزامات الحكومية . وبذلك اغلق الستار على البطل الشعبي بتروشكا بستائر المسرح السوفيتي الفتي .

في عام ١٩٢٤ تأسس في لينينغراد (مسرح بتروشكا) برئاسة يفغيني ديميين الذي كان يقدم عروضه وحيدا مع لعبه ومحافظا على التقاليد المسرحية الشعبية وكانت تصاحب هذه العروض فقرات موسيقية وبنفس الوقت بدأ س. آبرازتسوف بتقديم عروضه اللعبية في موسكو وطريقة ابراز تسوف طبيعية دون تكلف تختلف عن طريقة محركي الدمى المنفردين مهدت الطريق بسهولة نحو زعامة مسارح الدمى الغراء في الاتحاد السوفيتي في ـ مسرح الدمى المركزي ـ الذي تأسس عام ١٩٣١ وفي صيف عام ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣ تنقل في شوارع وضواحي موسكو مسرح ـ فوركون ـ الملون المزركش وقدم عروضا مجانية للجميع هكذا على طريقة مسرح الدمى الشعبي المتجول الذي اخذ هيئته الجديدة . استدعى س. ابرازتسوف فنانا من فناني مسرح الدمى المشهورين للعمل معه هو : ايفان آفينوكينوفيج زايتسييف الذي كان يقدم مسرحياته في عروض شعبية دورية متنقلا مع قره‌كوزه وكرته بين مدن وقرى روسية عديدة . حاز هذا السيد الخبير بفنه على لقب الفنان القدير في جمهورية روسيا الاتحادية . كان (ي. أ. زايتسييف) آخر ممثل لمسرح الدمى الشعبي التقليدي وقام بتدريب الممثلين السوفيت الشباب ونقل اليهم خبرته وعلمهم ضرورة حب واحترام المشاهد الصغير والكبير .

بعض أرقام قليلة :

مضت أربعون سنة على بداية تأسيس أول مسارح الدمى المتواضعة في الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٣٠ جرى في موسكو مؤتمر مسارح الدمى الروسية شارك فيه أكثر من ٣٠ جمعية مهنية وفرق هاوية . وكان من بينهم ممثلو مسارح قومية من جمهوريات الاتحاد السوفيتي . ويوجد الان في الاتحاد السوفيتي ٧٥ مسرح حكومي حرفي للدمى وأكثر من ١٥٠٠ جمعية موسيقية وفرقة هاوية تضم بشكل خاص التلاميذ والطلاب وأعضاء النوادي ولكل جمهورية من الجمهوريات السوفيتية مسارحها القومية وتدور المسرحيات فيها ب ١٤ لغة مختلفة . يقدم كل مسرح ٤ ـ ٦ عروض سنويا لمئات الآلاف من المشاهدين أما فرق الهواة فهم يقدمون عروضهم للاصدقاء وللضيوف المدعوين وللوالدين وهم يعتمدون في الضمانات المؤهلة للعروض على المدرسة أو النادي أو المصنع وهذه العروض تقدم مجانا . اما المسارح المهنية فهي تقدم عروضها لقاء ثمن ولكن سعر البطاقة رخيص جدا ويعتبر مسرح الدمى في الاتحاد السوفيتي بمثابة هيئة تنظيمية تربوية وليست منظمة تجارية لذا فانها يجب ان تكون : سهلة المنال و « مشاعة للجميع » أما وسائل تنظيم الفرقة والمكان والمسرحيات الجديدة فان المسارح المهنية تعتمد في هذا على الحكومة ، وأكثر مسارح الدمى تقع في المدن الكبيرة والصناعية ك : خاركوف ، سفرولوفسك ، كييف ، كويبشوف ، ستالينغراد ، روستوف ، اوريسا ريغا ، لفوف ، ساراتوف ولهذه المسارح امكنتها الثابتة مع معداتها المسرحية والى جانب هذا هناك مسارح متنقلة للدمى فمثلا مسارح الدمى المتنقلة في نوفوسيبرسك وايراكوتسكي وأومسك تقضي أوقاتا كبيرة في التنقل والرحلات التي تجريها لتقديم عروض لجماهير الكولخوزات والمناطق البعيدة جدا في أطراف الاتحاد السوفيتي التي لايوجد فيها بعد مسارح لحد الآن .

شيء من علم التربية :

مسرح الدمى اقيم قبل كل شيء على أساس كونه مسرحا للاطفال. ولاتزال توجد مبادىء تربوية قديمة راسخة لمسرح الدمى السوفيتي والتي احدها : تقسيم المشاهدين حسب الاعمار . ان كل عرض من هذه العروض معنون بدقة وموجه بقصد . أصغر مشاهد يجب ان يكون بين عمر (٥ ـ ٧) سنوات أو لتلامذة الصف الاول . أما الاطفال الذين هم من عمر أكبر فيذهبون عادة الى المسارح الخاصة بالفتيان . ومسلك العمر هذا يتجلى في اختيار المسرحية وفي أساليب البحوث الاخراجية وفي عمل الرسامين والموسيقيين ان كل عرض بكل ناحية من نواحيه الفنية يجب ان يكون مفهوما وممتعا في نفس الوقت للمشاهدين الكبار ولاولئك الذين وضع من أجلهم العرض .

تلتزم مسارح الدمى هذه بثبات بالمبدأ التربوي الثاني الذي هو : ملاحظة وباستمرار كيف يتقبل المشاهد الطفل عروض هذه المسارح لذا فان ادارة هذ هالمسارح تتمسك بعلاقة حية مع المدارس والمدرسين والمربين وتقوم ادارات هذه المسارح بتتبع انطباع أثر هذه العروض وانعكاسها في حياة الاطفال ولعبهم وسلوكهم . وهناك طريقة شائعة في الاتحاد السوفيتي للمشاهدة هي (مشاهدة العروض الجماعية) وهذه تحدث حين يأتي الصف بكامل تلاميذه الى المسرح مرة واحدة أو عدة صفوف مرة واحدة . وحين يكون الطفل برفقة اصحابه فان مشاهدة العرض ستكون أكثر متعة يستطيع بعدها تبادل الآراء وطرح الانطباعات والتحدث عن العرض . ويقوم المدرسون غالبا بترتيب هذه الزيارات الجماعية وذلك لبحث روح الحياة في الصف فمثلا : المناقشة عن العرض تجري في الصفوف الاولى في درس (المحادثة) وبالطبع فان أي أم أو أب يستطيع شراء بطاقة مسرح وجلب طفله الى أي عرض خاص بالاطفال وهذا أمر يعود اليهم . ويستطيعان استشارة ادارة المسرح عما يناسب طفلهما من عروض . اما ما ينصح به المعلم فهو كيف يدير العمل الخاص بالعروض في الصف وكيف يكون عرضا للدمى في المدرسة معتمدا على القوى الخاصة .

ماذا عن المنهاج ؟

المنهاج في مسرح الدمى يعتمد على اسس ومباديء تربوية كذلك . اذ أنه لايمكن نسيان ان مسرح الدمى هو أول مسرح يدخل فيه الطفل ، انه لاول مرة يدخل العالم الساحر المسرحي لذا فان الانطباعات لديه تكون قوية جدا ومؤثرة بحيث تترك أثرها للابد . ومهم جدا ان يكون هذا الاثر طيبا ومشوقا وان يكون اللقاء الاول مع المسرح كاللقاء مع الشعر ومع الفن الحقيقي .

لاتوجد في الاتحاد السوفيتي ولايمكن ان توجد مسرحيات تدعو الى العنف أو القسوة أو الحرب أو القتل ولا توجد مسرحيات تؤدي الى اهتزاز أعصاب المشاهدين عن طريق تكديس الفظاعات والمنافذ المبهمة من العالم الغيبي الاخر . ان ادارات مسارح الدمى تسعى الى عدم تخويف الاطفال وخاصة الصغار منهم . واذا ما شعر البعض منهم بالخوف من التنين أو العملاق الشرير أو الذئب فان هذا الخوف يجب ان يتحول بسرعة الى السرور لان هذه القوة الشريرة قد أصابها الاندحار . وحين يختار المسؤولون مسرحية جديدة فانهم يحرصون على توفير مناهج متنوعة واسعة للمشاهدين من اجل التطور الذاتي العام ولكي تنفذ مهام التربية المختلفة ومن الطبيعي ان تكون الحكايات أساسا للمنهاج الخاص بالاطفال وهذه الحكايات يجب ان تمتاز بفكرتها الواضحة الدقيقة وبلغتها الشعبية الغنية وبخيالها الرائع واخلاقيتها الجلية التي تعزز انتصار الخير على الشر وتغلب الاحاسيس الانسانية على الاحاسيس الدنيئة ويقوم المسرحيون بمسرحة الحكايات الشعبية الروسية والحكايات الادبية الاصيلة لمؤلفين أجانب كذلك . وتزين الاعلانات الكبيرة الخاصة بعروض مسارح الدمى بأسماء مؤلفين كبار ك : بوشكين ، اندرسون ، يرشوف ، بيرو ، كاوف ، كريم والكسندر تولستوي وجوكوفسكي وآخرين . يبحث المختصون عن الافكار الملائمة في الادب الكلاسيكي مثلا عند : سفيفت وتشيخوف وفي الادب المعاصر الخاص بالاطفال عند : اركاوي كايدار ودوداري كما وهناك مسرحيات خاصة كتبت لمسرح الدمى لاباء مثل مارشاك ، شفيرتس ، ميخالكوف ، بروشتين ، كيرنيث ، سپيرانسكي ، لاندو وغيرهم .

وغالبا ما يفصح ممثلو مسارح الدمى في المؤتمرات الدولية عن المعنى الفكري ـ الفني للمسرحيات الخاصة بالاطفال فيقولون : نحن لا نريد ان يكون العرض جميلا فقط بالنسبة للمشاهد اننا نريده ان يوقظ في المشاهد الافكار والاحاسيس التي تساعد على رسوخ العقيدة والاخلاق ومن هنا تتحتم ضرورة كون المسرحية ناجحة فنيا والا فان الفن الرديء لا يساعد على التربية الصحيحة .

الكبار أيضا يشاهدون الدمى :

قرر س. ابرازتسوف ان يقدم عرضا خاصا بالكبار وقدم بذوق رفيع وظريف حكاية (ألف ليلة وليلة) و (مصباح علاء الدين السحري) وقد حولها للمسرح ن. كيرنت ولوحظ توافد الكبار على هذين العرضين ولم يكتفوا بذلك بل طالبوا بالمزيد من هذه العروض . كان هذا عام ١٩٣٩ والان تقيم اكبر مسارح الدمى في البلاد عروضا خاصة بالكبار كما في : لينن‌غراد ، خاركوف ، ريجسكي ، كوكوفسكي. ويتزايد عدد هذه المسارح يوما بعد يوم الا انه لم يتحول ولا مسرح من هذه المسارح الى مسرح خاص (بالكبار) رغم ان الربح ـ من وجهة نظر تجارية ـ اكثر والعمل الفني بالنسبة للفنانين اكثر متعة الا ان مهمة هذ هالمسارح الاولى تبقى : تربية الاطفال اما مناهج العروض للكبار فتعتمد على الكوميديا الهجائية ـ الاستعراض ـ المحاكاة الهجائية او المسرحيات الخيالية بشكل حكايات هزلية وجدية . و (طاحونة الشيطان) حكاية مشهورة في الاتحاد السوفيتي وضعها يان دروي .

وفي سنوات الحرب العالمية الثانية ١٩٤١ ـ ١٩٤٥ جالت فرق مسارح الدمى العديدة في أطراف الجبهة الواسعة وتوغلوا الىالصفوف الامامية وتحت رعد القنابل والقصف الشديد المهدد لحياتهم . قدموا عروضهم مجتذبين المقاتلين رافعين من معنوياتهم . وكان الامتنان الحار الذي دفعه المشاهدون للفنانين دليلا يشير الى أهمية ذلك العمل ، ويتقاطر المشاهدون الكبار الان على العروض الليلية وتمتليء بهم القاعات التي صفق فيها الصغار والاحفاد صباحا . واخيرا فقد استطاع مسرح الدمى ان يحتل مكانه بجدارة الى جانب المسارح المختلفة الاخرى .

انكلترا

١ ـ دون جوان معاصر

في انكلترا ، أثارت الرواية الجديدة للكاتب الانكليزي والناقد المعروف جون بيروجر (ج)(١)صدى واسعا في البلاد . وانتشرت في صحف بريطانيا طولا وعرضا مقالات عديدة وظهر الكاتب على شاشات التلفزيون وتحدث مرات عديدة في الاذاعة . وبيردجر التفت هذه المرة الى شخصية ادبية خالدة هي شخصية دون جوان وهذه الشخصية اقرب الى شخصية دون جوان بايرون والى ـ تيرسودي مولينا ـ لموليير . تتجلى فيه صفات الانسان المعاصر ، الشاب النازح من وسط بورجوازي ثائر ضد الجميع وضد كل شيء : الله والطبيعة والمجتمع وضد الثقافة . ان هذا ـ الانتماء ـ المعاصر في الوسط الاجتماعي يقرب بطل بيروجر من الجوال البايروني ذي الابتسامة الساخرة الذي ينظر ويتأمل عيوب المجتمع الغريب عنه . ان الابن غير الشرعي للثري الايطالي جوفياني من امرأة اميركية ، ينشأ عند اقارب الزوجة في انكلترا ، ثم يصبح هو الاخر غنيا وحرا ويبدأ بالتجوال والسفر وبيروجر يوزع حياة بطله على مراحل مهمة للزمن التاريخي . فالاحداث تدور في القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين وجوفياني كان بمثابة شاهد عيان لاحداث ثورة ١٨٤٨ ولحركة غاريبالدي وانتفاضة العمال في ميلانو ثم ينتهي الكتاب بتصوير الاحداث العاصفة في تويسيت قبل اعلان ايطاليا الحرب في عام ١٩١٥ وهنا يلقى القبض على

جوڤياني بتهمة التجسس ثم يقتل لهذا السبب . تمتاز رواية بيردجر بمسحة فكرية تجد لها انعكاسات في كتبه الاخرى وهو يبدي احتراما شديدا للافكار المعاصرة الداعية الى تحرير المرأة ويقوم في هذه الرواية بدور المناضل المدافع ضد امتلاك المرأة فهو يقف الى جانب دونا آنا واخوانها في قضية التحرر من الزواج ولكنه من جهة اخرى يتمسك بوجهة نظر (رجالية) فيؤكد خلال السرد في الرواية ان الرجال يجدون أنفسهم في العمل والمآثر اما النساء فيجدن انفسهن في الحب فقط .

وبالرغم من ان رواية (ج) قد نالت اعترافا شاملا بكفاءتها الفنية الا انها حصلت على تثمينات نقدية متباينة فقد ذهب بعض النقاد الى وضع الكاتب بمستوى تولستوي ولجأ آخرون الى اتهامه بالتصنع والادعاء اما العيب الرئيسي الذي استقله واتهمه النقاد به فهو عدائية التجديد) وتمزيق الترتيب الزمني التاريخي ثم تقهقر الكاتب المتوافر. ورغم كل هذا فقد حازت الرواية على جائزة (بوكر برايز) كأحسن كتاب لعام ١٩٧٢ وعلى جائزة جريدة (كارويان) كأحسن نتاج فني .

٢ ـ واحد من (عطيل)

تعرض على مسارح لندن في وقت واحد مسرحيتان عن (عطيل) واحدة كلاسيكية شكسبيرية والاخرى لا تمت الى الكلاسيكية بصلة اقترن اسم البطل باسم المخرج والممول المسرحي جارلس ماروفيتس وعنوان المسرحية Anothella وتعني (واحد من العطيليين) . أثارت هذه المسرحية جدالا عاصفا على صفحات الجرائد اللندنية فتساءلت : متى سيدافع الله عن شكسبير ضد جارلس ماردفيتس ؟ كان هذا عنوان مقالة كتبها الكاتب الكس ستوارت . فماذا كان موضوع العرض ؟ أجمع النقاد على ان العرض مكرس عن قضية التمييز العنصري وعن نضال الزنوج من أجل المساواة في الحقوق ، هذه الحرب بدأت تلعب الدور الاساس في الحياة اليومية الامريكية . ان البشرة السوداء في هذه المسرحية لا يختص بها عطيل وحده بل هناك ياكو كذلك ـ والتناقض مبني بينهما على أساس ان عطيل هو : زنجي قابل للتكييف في مجتمع البيض وهو يتقبل الوضع في هذا المجتمع ولا يفكر في تغييره اما ياكو فانه نصير للاعمال الحاسمة وقد وضع ماروفيتس بين شفاهه كثيرا من الآراء المنهجية لزعماء منظمة (الفهود السود) . ان كراهية ياكو لعطيل تحمل طابعا سياسيا لانه تزوج من بيضاء وخان شعبه وخدم اعداءه كما ان قتل ديدمونة يحمل طابعا سياسيا وفكريا . يعلل ماروفيتس طريقته في التعامل مع شكسبير فيقول : ان مسرحياته أصبحت بالنسبة لنا ذلك (الواقع) الذي يحمل في طياته نفس تلك الاشياء التي نتعرف عليها حين نشاهد اعمالا مسرحية للاغريقيين ك : أوديب أو انتيغون هذه الاساطير كانت معروفة منذ زمن بعيد لذا فأرى ضرورة قصوى في تحويل المادة الاسطورية واستخدامها في تأليف نتاج جديد معاصر وبغض النظر عن الخلافات النسبية بالنسبة لصلاحية او شرعية المسلك نحو (شكسبير) فان العرض حاز على نجاح ساحق اضافة الى اجادة الممثلين أدوارهم .

٣ ـ غسق في سماء الجزيرة

ظهرت في السنوات الاخيرة في بريطانيا ـ شأن سائر بقية بلدان العالم الغربي ـ نماذج معينة من الشخصيات كرست كل طاقاتها لتغيير سمات الثقافة في البلاد ولفضح السلوات التجارية عند ضيقي الافق الماديين في النتاجات الفنية للعصر الحديث . مذكرة اياهم بما كتبه فيكتور هيجو في القرن الماضي حين تحدث ببراعة خيال مذهلة عن تاريخ الانسان التراجيدي وكيف حولوا وجهه الى قناع مضحك .

اذا ما ألقينا نظرة على الاعلانات التافهة المبهرجة للتجاريين الانكليز فان الفن المعاصر سيساوي عرضا مغريا يجتذب ذوي الافاق الضيقة المتلهفين حتى الاثارة ، انه عرض لترويج الشهوانية . ان جامدي الدم هؤلاء يروون عن القتل والشذوذ والانحراف والسوبر شقاوات أو السوبر جواسيس أحاديث مثيرة ويرسمون الجنس والعنف والوحشية ويطلقون العنان لغرائز الانسان (الطبيعية) . هذا هو فن (المجتمع الاباحي) الفن المعلن من قبل العصريين الجدد .

الا ان الحديث عن هذا الفن الكاذب ينحسر اذا ما تأمل الانسان الطرق التي يسير فيها حقا التطور القومي ونخص بالذكر ـ أدب بريطانيا ـ في مجال الفن الحقيقي يلاحظ وجود عروض صادقة تعوقها كثير من التوقفات لذا يمكن القول انه في تدهور . اما الرسومات فلا توحي بأي شيء وما من عطاء في الموسيقى والشعر لا يتعدى حدود جدران الغرفة وما من أبحاث جديدة في عالم الدراما . فماذا عن الرواية والنثر بشكل عام ؟

في كل عام تنبع من دور الطباعة ـ للبيع ـ مئات الروايات وعدد غير قليل من المسرحيات الجديدة تقذف في ماكنة مسارح العاصمة النهمة وفي مسارح المحافظات حيث يحترق بعضها وينشر بعضها الاخر نشرا خاصا ، ولكن مستوى النتاجات الادبية والنقدية أوطأ من مستوى نتاجات سنوات الخمسينات بل وحتى بداية الستينات ، لقد بقيت روايات « الشبيبة الساخطة » ومسرحيات « الموجة الجديدة » والنثر حاد التناقض والمعادي للكولونيالية كل هذه بقيت في الخلف بعيدة جدا عن محطة التاريخ ، أما في نهاية الستينات وخاصة في بداية السبعينات فلم يولد تقريبا أي نتاج جيد ، عدا بعض الاستثناءات هي : (السماء الصغيرة) و (الشتاء في الجبال) لجون واين ثم (من ايادي اخيه) لنورمان اويس فقط . اما المعارك الجارية في ايرلندا الشمالية او الاضرابات التي لا مثيل لها فلم تلق أية استجابة أو صدى في افق الادب الانكليزي . انها لم تصب بعد نثارها الطازج فيه ومن الناحية الثانية فان الظروف الاجتماعية كالازمة في مطلع الانتخابات عام ١٩٧٠ واحتباس الهواء وضيق الافق في النظام الليبرالي ورجعية حكومة المحافظين التي جاءت للسلطة في ١٩٧٠ قد تركت تاثيرها المدمر على المحاولات الابداعية للطبقة الثقفة الانكليزية ، يضاف الى ذلك الدعاية الفاسدة للاوساط الحاكمة واعتقاد الكثيرين من أصحاب الذهنيات المتعلقة ان كل المثل العليا قد سفكت وما من جدوى في البحث عن أخرى . ان لجوء الشباب الى احضان (الماوية) أو (الانبياء) الجدد من طراز ماركوزيه لم يكفل وجود طرق حسنة للكتاب للكتاب (الموقرين) .

لقد كان عام ١٩٧١ عاما مميزا وتكفي للدلالة على ذلك مقارنة كتاب جارلس سنو (المتذمرون) الذي يتحدث فيه عن الشباب المتمرد ـ مع كتبه الرائعة الاخرى ك (الناس الجدد) أو (الرجوع الى البيت) . ولم يظهر أي نتاج فني يمكن ان يثير جدلا ، حتى من قبل الكتاب من الدرجة الاولى ك (كريم كرين) بعد ان قدم عطاءه الفني (المقلدون) . وبعد صدور الرواية الاكثر جدلية وغموضا (رحلة من عند العمة) ١٩٧١ ظهرت رواية (حياة واحدة) كان الجزء الاول منها صادرا عن تخيلات الكاتب وهو يمثل ملحمة لسيرة حياة ذاتية . وبالرغم من جودة بعض صفحات الرواية الا انها لا توحي بالشعور بالتجديد والابتكار بقدر ما توحي به من الحزن والتعب . اما وليم كولينغ فهو صامت ، عدا مؤلفه (الالة العقرب) عام ١٩٧١ . فالروايات الثلاث في هذا المؤلف ذات استعارات معقدة المواضيع يمكن

(١) لفظ لاحد الحروف الانكليزية واختصار لاسم البطل (جوڤياني) .

ادراجها في قائمة الاعمال الفلسفية والنفسية للكتاب المعاصرين ويصعب حتى على القارىء المحنك ان يحل رموز استعاراتها . يثير كولينغ في رواياته هذه هذه مسألة ليست بجديدة هي : غربة الروح وتناقضها مع المجتمع ثم يقرر الحقائق ويثبتها بتشاؤم غير محدود دون أي منظور لمعالجة معينة .
تتمتع ايريس مردوك بشعبية واسعة ، ورواياتها نموذجية تتميز باسلوب تطويري مبتكر وبخيال خصب . وهي تقدمها على شكل مواضيع على القاريء ان يحل رموزها الفلسفية وان ينجذب نحو متاهات اسلوبها ومع هذا فان نتاجها في السنتين الاخيرتين يعتبر : ـ دورانا في المحور . واذ يجد المرء في (هزيمة محترمة جدا ١٩٧١) افكارا لطيفة وملاحظات عن الخير والشر في المجتمع المعاصر ففي آخر انتاجها (رجل كل الصدف) يجسد ركض الانسان نحو ايجاد مكان لنفسه . اما بقية المواضيع المهمة والمطابقة للواقع كهروب البطل من الخدمة في الجيش الامريكي ، فانها لم تساعد على اكتساب الرواية نجاحا فنيا جديرا بمؤلفة خصبة الانتاج .

في نهاية الستينات وظهور (طفيليات عقل) و (الحجر الفلسفي) كتب كولن ولسن الكتاب تلو الآخر وكانه يتسابق مع منافس ليس له وجود . استغل ولسن سيكولوجية القاتل او المخرب كما في : (راسبوتين) (موسوعة القتل) و (الغرفة السوداء) . وبلغ قمته كروائي عن عالم العنف في كتابيه (القفص الزجاجي) و (طفيليات عقل) وهذا الكاتب يعتبر مبدعا بشكل غير مألوف يبحث دوما في طرق اكتشفت حديثا .

قبل خمس عشرة سنة بدأ الحديث في انكلترا يدور عن (الرواية العمالية) كما نقد النقاد الانكليز بعض النتاجات المتشابهة لعدة مؤلفين . كان أبطال هذه الروايات من الطبقة العمالية ، وجرت احداثها في مدن مختلفة ، وعلى الغالب كانت الاحداث تتوسد الاقسام الصناعية الشمالية من انكلترا . فألن سيليتور ، سيد چاپلن ، ديفيد ستوري ، ستين بارستو وديموند ويليامز كانوا معلنين عن انفسهم كمؤسسين لشخصية هذا البطل . واخذت الصحافة آنذاك تتحدث عن « الاصل » « التربة » وشذوذ اللغة .. الخ . الا ان هذه الرواية أصبحت اليوم في عداد الذكريات اذ اجترفت منذ زمن اضافة الى ان (مؤسسيها) اخذوا يبحثون عن طريق نحو ابداعات فنية جديدة .

في عام ١٩٧١ ظهر كتاب رديء التعبير عن ممثل متعقد ، وهو من تأليف أديب سبق ان قدم للقراء كتبا رائعة ك (يوم صمنساه) و (الجاسوس والمراقبون) . هذا الاديب هو سيد چاپلن . فانت حين تقرأ كتاب (المناجم الطباشيرية) تشعر بأن المؤلف قد تاه مع البطل هاري براون وابتعد عن مواضيعه المتعارف عليها . اما ألن ساليتو الكاتب الذي ألف رواية (مساء السبت وصباح الاحد) فقد قدم في عام ١٩٧٠ كتابا في مستوى تعبيري غير جيد بعنوان : (بداية حياة) . وبعده اتجه نحو تأليف الرواية الخيالية (نيخيلون) حيث يكون سهلا الجنوح الى الايماءات الهجائية ضد أجهزة بلدان مختلفة مهما كان اتجاهها السياسي . وروايته الاخيرة (الخامات) ظهرت عام ١٩٧٢ ولكنها لم تلق الترحيب لا من النقاد ولا من القراء .

اما رواد الجيل النامي فلن يكون بينهم استثناء الا جون واين . فلقد لجأ كل من كينكسل ايميس وجون برين الى الادب التجاري أصدر جون واين قبل سنتين رواية رائعة بعنوان (شتاء في الجبال) ولعله الوحيد الذي توصل الى موضع التذمر المختمر تحت اعمدة سقوف (الغالبين) وصور احتداد سخطهم ضد الانكليز المستعمرين .

ومما تميزت به السنوات الاخيرة شيوع ظاهرة ترك العمل الادبي واللجوء الى أعمال اخرى . فمثلا انصرف عن الادب ريموند وليامز وعزف عن الكتابة منذ فترة طويلة القاص الكبير اينكوز ويلسون مؤلف كتاب (شيوخ في حديقة الحيوانات) و (غير مضحك ابدا) وهو منهمك في تدريس الادب باحدى جامعات شرق انكلترا . ثم اصدر في عام ١٩٧٠ رسالة علمية موسعة بعنوان (عالم ديكنز) . كذلك انغمس في عالم التاريخ د. ستيوارت وحتى نورمان لويس يكرس جهودا كبيرة لخدمة الصحافة التي تحول عنها حين ابتدأ طريقة في عالم كتابة الرواية . ان الحالة فيما يخص المسرح أحسن بقليل . فان جون اسبورن الذي قدم للعالم مؤلفات مشوقة مهمة ومجددة لم يعد يكتب شيئا بعد مسرحية (لوثر) والامر مشابه بالنسبة لبقية كتاب المسرح من أصحاب (الموجة الجديدة) . اما (الموجة الثانية) التي اكتشفها الكتاب انفسهم ك : أرتون وأي. بوند ونيكولس وهم جديرون بحق تلقيبهم ب (مؤسسي الحركة) فقد قدموا نماذج ساطعة عن انعدام الاخلاق في المجتمع البورجوازي وعرضوا وثائق رهيبة عن هذا المجتمع حيث (كل شيء مسموح به) والذي تتقوض في ظله كل المقاييس الاخلاقية . وفيما يتعلق بزعيمهم ميرسير فهو لايزال يعيد نفسه . وبصورة عامة تصعب الاشارة الى قطع ممتازة في عالم المسرح الانكليزي اليوم . وتبدو الحالة اصعب عند الكتاب الشباب الذين رغم قلتهم لم يلفتوا أنظار النقاد اليهم الا قبل فترة وجيزة : مارغريت دريبل وبول ريد وجوليان ميتشيل والاخرى سوزان هيل .

أما مارغريت دريبل فقد عرفت نفسها باصدار مؤلفها (الحرية للطيور) حازت بعده على شهرة واسعة خاصة في صفوف الشبيبة الانكليزية . وجوليان ميتشيل ظهر في زمن الستينات وقدم كتبه (البيت الابيض) و (البلاد المفقودة) وهذا يمتاز بمهارة دقيقة في دراسة وتصوير ممثلي الشباب المعاصر ويمتاز بموهبة خاصة في الهجاء رغم ان فنه لم ينضج بعد . واذا ما كان اليوم ساكنا فلانه يختزن الملاحظات والافكار من اجل خلق ابداع نفسي او اجتماعي جديد . هناك من يمثل قطاعا ابداعيا يختلف تماما عن السابق هو بول ريد مؤلف روايات : (الحربيون) ، (الراهب داوسن) و (ابنة البروفسور) وكما برز جون واين فان ريد يبرز من بين معاصريه . واذا ما كان ميتشيل يصور الهيبيين الامريكان بطريقة واقعية جدا كما في جارلز احد أبطال رواية (البلاد المفقودة) فان ريد يهتم كذلك بالشباب المتمرد في امريكا ويسير في هذا الاتجاه ، فروايته (ابنة البروفسور) تصور الاحتجاج الجماهيري المنظم للشباب الامريكي والمؤامرات التي يحوكها بعض الطلبة الفوضويين المحكوم عليهم بالفشل ورغم ذلك فهم يتحلون بالشجاعة .

والرواية الاصعب هي روايته (الراهب داوسن) التي كانت نهايتها خروج الصحفي الانكليزي الشاب داوسن ولجوءه الى الدير حيث يستوجب عليه ان يصمت دائما . في هذه الرواية ادانة للمجتمع المعاصر وتصوير لتراجيديته : الانسان الذي يبحث عن الحقيقة والنقاء . ثم ينهج ريد مسلكا كهذا في كتابه (الحربيون) فهو يرى البطل الايجابي في صفوف الشيوعيين ...

ثم الى جانب هذه الاسماء الثلاثة يقف اسم سوزان هيل الكاتبة التي ترى تحقيق وجودها في صياغة الرسومات النفسية وروايتها (الحماقة الليلية) ١٩٧٢ تتحدث عن شاعر عبقري تبدو عليه ملامح الجنون وهذا الكتاب دليل على مهارتها ككاتبة تصب اهتمامها في تقصي الحياة الروحية للانسان .

وهكذا فان غسقا في أفق الادب الانكليزي وليس ظلاما دامسا . ان الهواء النقي للتحولات الكبيرة يعصف بشدة في الجزيرة القديمة وهذا الهواء يجب ان يجلب معه (نهضة الادب) .

اليونــان

١ ـ شاهد تجريم

الى [معذبي اليونان في المنافي والسجون وتحت الارض ، الى المناضلين من أجل الديمقراطية ومن اجل انقاذ اوربا] هذه مقدمة كتاب صدر عن دار النشر (نوفيل فرونتر) في مونريال بكندا بعنوان : شاهد منفي : وهو للكاتب اليوناني المعروف الفنان المناضل تزافالا كاروسوس الذي كتب يقول في مقدمته :

(في (اليورا) كنت ادون يومياتي حيث ادرجت كل ما اجتزته في الحياة الا ان التنقلات الدائمية والمطاردات المنهكة لم تسمح لهذه المذكرات ان ترى النور . ان خطر تقديمي للمحاكمة او التهديد بسجني لم يرعبني يوما ما ولا يمكن ان يكون هناك ما هو اسوأ من (اليورا) هنا دونت مذكراتي الا انهم اطلقوا سراحي بعد ان ساءت حالتي الصحية وفعلوا هذا بتعمد لتكون عبرة للاخرين) .

ان تاريخ ثقافة هذا الاديب ينحصر في انه ينجذب الى المسرح بشكل جارف ومنذ سنة ١٩٣٠ كان يقوم بتمثيل معظم الادوار الرئيسية في المسرح القومي الاغريقي ثم التحق بالحركة الثورية وعلق كل حياته عليها وهو أحد أعضاء المقاومة اليونانية النشطين . وتساوي مصيره بمصير معظم المناضلين المقاومين ففي عام ١٩٤٧ نفي الى جزيرة ايكاري ثم الى جزيرتي ماكرو نيسوس وآيوس أفستراتيوس ، وهاتان الجزيرتان هما من أفظع المعاقل الفاشية الاغريقية ثم اخرج منهما عام ١٩٥٣ حيث عاد الى المسرح وبقي في صف اليسار وفي عام ١٩٦٧ ألقي القبض عليه مرة اخرى ورمي في (اليورا) الصحراء الاغريقية القاسية الجرداء ، لقد اضطهده الفاشيون بقسوة واطلقوه في عام ١٩٦٩ حين ساءت صحته بدرجة خطيرة . وبعد ان غادر الوطن الى الخارج استمر في النضال وأخذ يقوم بنشر الفضائح والاعمال الاجرامية (للخونتا) ثم مات عام ١٩٧٠ في باريس . وكتابه الاخير الذي صدر حديثا يمتاز برواية الصدق والحقيقة ولا وجود للاختلاق فيه ، لم يعكس هذا الكاتب الكبير الحياة المأساوية التي عاشها ـ دون ارادته ـ فقط انما صور بأمانة الاجواء المعتمة في اليونان الحالية الرازحة تحت ظل الدكتاتورية الخامسة . وكتابه يتميز بقوة خارقة وهو مليء بالايمان العميق بالانسان وبالمثل التقدمية وبالانتصار الحتمي للشعب . ان تفاؤل الفنان الكبير الرائع الذي مات في المنفى يكون القيمة الاساسية للكتاب .

٢ ـ كتب جديدة لايلي الكسيو

بعد صمت دام ست سنوات سببه الانقلاب العسكري لعام ١٩٦٧ تقدمت الكاتبة الاغريقية المعروفة ايللي الكسيو بكتابين جديدين اصدرتهما لها دار النشر الافريقية (كيدروس) . الرواية الاولى : (المهم) والثانية (من اجل الاحياء) اثنت الصحافة على الاشكال الفلسفية والاجتماعية لهذين الكتابين . الموضوع الاساس للرواية الاولى هو : السعادة الانسانية في الحدود التي تفهمها بها الكاتبة . وفي القسم الاول من الرواية يعيش أبطالها في جو مسالم هاديء قانعين بالافراح الهادئة للحياة الخاصة هذه السعادة بلا مطاليب كبيرة ، لكن ، هناك السعادة صعبة المنال وهذه أكثر أهمية وقيمة لان الذين ينالونها أناس يتحركون متسلحين بمثل عليا ، بطل الجزء الثاني من الرواية ديميترس ينتمي الى المجموعة الثانية . لقد منعت الرقابة مؤخرا مسرحية للكاتبة قرر عرضها في مسرح (الطريق الجديد) كتبتها قبل ٢٠ عاما وهي تتسم بنزعة هجائية ضد طريقة التعليم في اليونان .

بلغاريــا

٢٥ سنة على تأسيس مجلة (سيبتمفري)

مر ربع قرن على صدور أول عدد من هذه المجلة وقد تحدث مدير تحرير المجلة المذكورة في الحفل الذي اقيم بهذه المناسبة فقال : ان المجلة خاضت خلال هذه الفترة حربا عاتية في مضمار الجبهة الفكرية وهي تعتز بكونها دافعت عن المباديء الماركسية اللينينية وعن وضوح المواقف في العالم الادبي ، كانت هذه المجلة أول مجلة أدبية صدرت بعد ٩ أيلول ١٩٤٤ وهي الآن من أبرز المطبوعات الممثلة لاتحاد الكتاب البلغار وهي تقوم بنشر أهم النتاجات المعاصرة في ميدان الشعر والنثر والنقد الادبي وفيها ابتدأ الطريق الابداعي لاكثر الادباء موهبة الذين يختلفون بأعمارهم وباسلوبهم الكتابي . ان مجلة سيبتمفري توسع أرصفتها الفنية بلا توقف بما يتناسب ومتطلبات العصر وهي تعكس جميع التغييرات وتطورات الاشكال الادبية وتجتذب اليها الكتاب الموهوبين الجدد الذين يمهدون السبيل الى رفع المستوى الادبي الفني البلغاري الاشتراكي . وقد ثمنت الحكومة البلغارية خدمات هذه المجلة فقامت بمكافأتها بتقديم جائزة (جمهورية بلغاريا الشعبية) لها .

كنــدا

(الطبيعة الحقيقية لبرناويت)

تكتب الصحافة الكندية كثيرا عن ابداعات السينمائيين الكنديين والعمل الجديد لجيل كارل (الطبيعة الحقيقية لبرناديت) يؤكد عزيمة سينمائي كفيبيكا على عكس المشاكل الحقيقية للحياة المعاصرة في كندا . ان بطلة الفيلم تترك مونورال وزوجها المحامي وشقتهم المريحة لتعيش في القرية ثم تحيا حياة الفلاحين بكل مصاعبها . أعلن كارل في مقابلة لمجلة (سينما ٧٢) انه اراد ان يظهر (الافراط) في الحضارة المعاصرة والناس غير المتوازنين الذين يفتقرون الى الشعور الانساني . وبرناويت تتأقلم بصعوبة مع ظروف حياتها الجديدة ويثير تصرفها الاندهاش عند المعارف المحيطين بها ، ويقول كارل عن الفيلم انه (خليط بين الحكاية والواقع أو بالاحرى واقع مدرج في حكاية) .

الهنـد

في ذكرى موخان راكيش

في قمة التفتح والابداع والعطاء مات عن عمر يناهز ٥٠ سنة موخان راكيش أحد أكبر مؤسسي المسرح المعاصر في (خيندي) وهو مؤلف مسرحي وكاتب أيضا . ورغم انه لم يعش طويلا الا انه استطاع ان يغني ويمول بكنز وفير ليس الدراما القومية فقط بل والشعر الهندي كذلك . أهم مسرحياته كانت مسرحية (يوم في بداية موسم المطر) التي اعتمد فيها على اسس ابداعات الشاعر الهندي الكلاسيكي ـ كاليداسي ـ . وتعرض الان مسرحيته (في منتصف الطريق) بنجاح ساحق على مسارح دلهي وكلكتا . وقد نقلت الى الشاشة مع عدد من رواياته . احسن كتبه برأي ناقد جريدة (اخارمايوت) هو (خلف جدران الغرف الظلماء) . وفي عام ١٩٧١ بناء على قرار اكاديمية المسرحيين الادبية الهندية أخذ الكاتب يتسلم ـ منحة شرف دائمة ـ فسنحت له الفرصة باتمام البحوث في قضايا المسرح في العالم . ويتوقع ان تصدر قريبا انطباعات راكيش الشخصية والتي تتسم باسلوب زاخر بالعاطفة عن لقاءاته مع الشعب الطاشقندي حين كان هناك في زيارة للاتحاد السوفيتي سنة ١٩٧١ .

هولنـدا

التسريح يهدد أعضاء الفرق المسرحية

يعيش مسرح نيدير لاندسكي ظرفا صعبا جـداً اذ ان عـدد المشاهدين في الصالات المسرحية الكبيرة التابعة لاكبر المسـارح ك : هيت امستردام تونيل ونيف دوتير دامس تونيل ودي هاكس كوميدي . في السنتين الاخيرتين انخفض (بالمتوسط) الى ٢٠٪ ـ ٣٠٪ لقد كان الممثلون يقومون أحيانا بالعرض أمام ٥٠ متفرجا وأحيانـا يضطرون الى الغاء العرض نهائيا لقلة المحصول المادي . أدى هـذا الوضع الى ان يضطر المجلس البلدي في العاصمة الى الاعلان رسميا عن (ان الوضع خطير جدا وجدي ... ان عدد مشاهدي مسرح هيت امستردامس تونيل انخفض في الشهور الاخيرة الى درجـة يصعب استمرار بقاء المسرح معها . وبهذه الروح نشر في مجلة ايلسـفيرس ماكازين بيان السلطات المحلية في روتيروام بأن التسريح يهدد اعضـاء الفرقة هناك ، اعلن في هذا البيان ان السر يكمن في نظام المنهاج . انه لامر صحيح ان منهاج مسارح هولندا يتميز بالتقليدية اذ يتألف جزء كبير منه من تراث كلاسيكي : شكسبير ، آبسـن ، فونديـل ، اوستروفسكي ، غوركي ولكن توجد كذلك عروض معاصرة لـ : بيكيت ، انوا ، اولبي ، كلاوس ، موليش لذا فان السر لا يكمن في المنهاج . والاقرب الى الحقيقة ان السر يكمن في المخرجين الذين لا يفتشـون عن (اللاشيء) انما يبحثون عن (كيف) يوجد السبيل الجديد الـى قلب المشاهد . نشرت مجلة (ميكري ماوس) التي تهتم بشؤون مسرح الشباب مقابلة مع مدير مسرح فرقة (فينسي) ف. تينسين الـذي قال :

نحن نريد قبل كل شيء مساعدة الناس في كل قضاياهم الخاصة وننطلق في هذا من ان الجزء الكبير من المشاكل الانسانية هي الاجتماعية وليست تلك التي تتصف بطابع شخصي ضيق الافق . فحين يرى الناس أنفسهم واهتماماتهم على المسرح تتوقد الرغبة لديهم في التردد عليه . وتقوم فرقة (سينتروم) في هارلام بمساع مشابهة فيحاول المخرج بيتر استنوك ان يحقق مشروع (المسرح الشعبي) منطلقا من فكرتـه الداعية الى العمل المسرحي بأبسط اشكاله والذي يضم المشاكل الملحة للفرد الهولندي ويعتبر استنوك الهدف المثالي له هو خلق جمهـور دائم .

ايطاليـا

ماذا يجري في عالم (صناعة الكتب)

دار النشر (بومبياني) لم يعد لها مكان في الوجود كذلك دار النشر (كواندا) الخاصة باصدار المؤلفات الشعرية وكذلك دار النشر (ايتاس كومباس) ونفس المصير ينتظر دور النشر المعروفة (فابري) و (بورنكيري) و (اديلفي) واخبار مشابهة تفيد بظهور موجة تعزيـز عملية تركيز امور النشر ، هذه الاخبار عمت في الصحافة الايطاليـة فما هي التبعات التي سيحملها حصر الصناعة الكتابية بأيدي عـدد من الاتحادات الاحتكارية أو عند الرأسماليين الكبار الذين يعمـلون في المجال الثقافي ؟ وهو الموقف الذي يجب ان تتخذه الشـخصيات الثقافية وأولهم الكتاب والشعراء والنقاد الادبيون .. استيفاء لاجوبة هذه الاسئلة فقد تم لقاء للمائدة المستديرة نظمته ادارة تحرير جريدة (پايزه سيرا) شارك فيه ادباء ونقاد معروفون وممثلو دور نشر ، واعلن في اللقاء عن تدهور الوضع الحالي لامور النشر في البلاد . لان استمرار احتكارات دور النشر للصناعة الكتابية لا تعني سوى تغلغل الاحتكارات الرأسمالية في العالم الثقافي) ـ هذا ما قاله الكاتب پيوترو بوتيتا ـ وأضاف : لقد أصبحت دور النشر تباع وتشترى كمصانع انتاج مكائن الغسيل ونقطة الاهتمام تنحصر في جني أكبر قدر ممكن من الاربـاح

وقد يأتي اليوم الذي يدخل القارىء فيه الى المكتبة فيرى ان جميع الكتب صادرة عن دار نشر واحدة ـ .

ان دار النشر ايتاس كومپاس المرتبطة بصلة وثيقة مع الشـركة الاحتكارية الكبيرة (فيات) يميل سلوكها حاليا الى نزعة (الامتصاص) يبرر ممثلو هذه الدار سلوكهم بكونه (ضرورة موضوعية) الا ان جواب ممثل دار النشر التقدمية ايديتوري ريونيتي ـ روبيرتو بانكيو تضمن وجهة نظر سياسية فذكر بأن عملية تركيز اعمال دور النشر بلغـت أوجها في اللحظة التي تحاول فيها القوى اليمينية الرجعية في البلاد البدء بهجوم معاكس . كذلك من الناحية الاقتصادية فان حصر الامور الخاصة بامور الكتب بأيد قليلة يساعد على ابقاء التخلف الثقـافي في الاحياء الجنوبية وبيع الكتب في الشمال يحقق ارباحا أكثر لكثـرة السكان . فمن كل ١٠٠ كتاب صادر في ايطاليا يباع ١٤ منها في ميلانو ، ٢٠ في روما و ١ فقط في پاليرمو ولا يمكن نسيان ان ثلث مجموع الكتب هو كتب تعليمية وبواسطة اتحادات النشر هذه يمهد السبيل لتدخـل الاحتكارات في امور التعليم وتربية الجيل الجديد .

واعلن الناقد فالتر پيدولا قائلا : اعتقد اننا مازمون بالعمـل لملاحقة هذه التطورات التي تقوي المعسكر الرجعي وعلينا ان نعمـل مافي وسعنا لاعاقة هذه الاعمال السياسية التجارية التي تؤثر علـى الثقافة العامة لذا يستوجب حشد كل جهود الشخصيات الادبية للحد من الخطورة التي يمكن ان تحدق بها جراء حصر احتكار النشر في ايدي الرأسمال الخاص .

٢ ـ مخرج وكاتب : عـالم

بيير باولو پازوليني الذي توجه في السنوات الاخيرة مع ـ رأسه ـ نحو الاخراج السينمائي عاد الى العمل الادبي فقدم مؤلفا من جزءين خاصا بالاغاني الشعبية الايطالية التي انتقاها المؤلف ، هـذه الاغاني اختيرت من مناطق مختلفة من ايطاليا وبلهجات عديدة . اعلن بيير انه ليس شاعرا وروائيا وسيناريست ومخرجا سينمائيا فحسب بل هـو عالم ادبي كذلك . ان كتابة الجديد يعكس ذلك الولع الشديد بالاغاني الشعبية والشعر وخاصة وسط الشباب الايطاليين .

ايطاليا

النـروج

((عملاء)) ماكنار ميكلسين

تعرض بنجاح ساحق مسرحية الكاتب النرويجي الشاب ماكنـار ميكلسين (العملاء) على خشبة مسرح حولاكالاند وتقسم هذه المسرحية بالنقد الشديد للبورجوازيين المعاصرين العاملين في الصحافة النرويجية

تدور الاحداث في دار نشر احدى الصحف النرويجية ، بطل المسرحية الصحفي المبتدىء ارن بودين الذي كان عليه ان يقوم بريبورتاج عـن بلدة صغيرة تقام فيها محطات الطاقات الكهربائية من قبل الشـركات الكبيرة ، لاحظ الصحفي تذمر السكان الشديد من المشروع المقتـرح فشعر ان من واجبه الكتابة بصراحة عن كل شيء الا ان هناك ما يسمى (بالعملاء) يمنعونه ويدعونه الى الصمت ، فمن هم هؤلاء العملاء الذين ينفذون كل توكيل ينسب اليهم من قبل الاحتكاريين والمتلاعبين بالامور السياسية ؟ يمثل هذا الدور بالمسرحية سكرتير تحرير بيركير خوركان (اينير فينيمو) ويضطلع هؤلاء بتنفيذ كل خطط الحزب السياسـي الحاكم ويسعون بحماس من اجل ان لا تمس أية أخبار صحفية سيادة الحاكمين أما الحقائق الواقعية فانها تتراجع الى الصف الثاني . تعتبر هذه المسرحية فضحا سافرا للمأجورية والاستهتار واللامبدئية عند

الصحافة البرجوازية النرويجية ، وبالرغم من ان ماكنار قد نزع عن البورجوازيين رواءهم الاسطوري عن اصالتهم وصدقهم وذلك بانتقاده الواقع الراهن الا انه لم يعرض أو يحدد أي مخرج للقضية ، والتلميح الوحيد لامكانية شن كفاح مستقبلي كان جواب البطل الذي طرد من الخدمة : (سأعود ، ولن أعود وحيدا) .. ولا تتغير الاوضاع في الجريدة بخروج البطل منها كما لو ان انسانيته ومبدئيته لا تفيدان في شيء ، فهل يعني هذا عدم جدوى النضال واحاطته بالمخاطر ؟ ان المسرحية مع الاسف لا تجيب على هذا السؤال ورغم بعض النواقص في المسرحية فقد أجمع المعلقون على انها حدث أدبي لا يبقي احدا ينظر اليه دون مبالاة .

بــــيرو

اشعار خوسيه ماريا اركيداس

أصدر المعهد الثقافي القومي ودار النشر (انسومبا) ديوان شعر الشاعر الطليعي البيروي المعروف خوسيه ماريا اركيداس الذي ألف رواية (الانهار العميقة) . صدر هذا الديوان بعد ٣ سنوات من موت الكاتب وكما هو معروف فان خوسيه مات انتحارا عام ١٩٦٩ ، يتضمن هذا الديوان ملحمة بعنوان (الى كوبا) يتحدث فيها الشاعر عن زيارته لجزيرة الحرية وهذه الملحمة أهداها الشاعر الى الهنود البيرويين الذين يتربع مصيرهم على عرش اشعار اركيداس . تصور هذه الملحمة الاحداث والتحولات الجارية في حياة الكوبيين بعد انتصار الثورة . علقت الجريدة الكوبية (الما ماتيز) قائلة : هناك وجهتان للنظر في عالم الشعر : الشعر النافع ، والشعر غير النافع الاول يشير الى .. ويفضح ويثبت أشياء ويعبر بابداع عن الواقع والثاني يملأ صفحات المجلات الادبية وهو يبقى أصم تجاه قضايا الشعب . ان اركيداس كان يشعر دائما بأنه جزء من الشعب وبقي طوال حياته امينا مخلصا لطبقته ، كتب اركيداس عن حياة المضطهدين وعن محتلي وطنه وكان يطمح بشدة في ان تتحول حياة واوضاع شعبه الى الافضل وهنا كان يظهر المقياس الحقيقي لشخصية بل ولعظمة هذا الشاعر .

بولنـدا

انسان وفكر

صدر عن دار النشر فيدزا بوفشيخنا كتاب (كبيرنك : انسان وفكر) ، ثمن النقاد البولنديون هذا العمل الضخم ووصفوه بأنه يستحق اعترافا خاصا لا لقيمة محتواه فحسب ولكن للاسلوب الرائع لروايته وعروضه العظيمة ، انه نموذج رائع للنشر والطباعة . ان كبيرتك يتجلى أمامنا لا كنصب برونزي بل كانسان حي بكل شكوكه وقلقه وتناقضاته الداخلية ويبدو كما لو انه خرج من قاعدة نصبه وأصبح بيننا ، وهذا يعود الى ان مؤلفي الكتاب اعتمدوا على وثائق ادلى بها كبيرنك نفسه ، وهي ترسمه كانسان وتظهر مأساته كعالم تجرأ على تكذيب وتفنيد (الحقائق المقدسة) ، وتعرض لادعاءات معارضين شجبوا ورفضوا استنتاجاته الى حد بلغ بأحد الناشرين ان قام بنشر أحد بحوثه على أساس انه افتراض وبدون كتابة اسم المؤلف . واعتبر النقاد هذا الكتاب دليلا على صعوبة البحث العلمي لكبيرنك وعلى المصير المؤلم الذي عاش منه هذا العالم الذي اكتشف طرقا جديدة في عالم العلم .

رومانيــا

ـ نجـاح عـرض ـ

ـ السجادة ـ كوميديا للمسرحي الروماني المعروف ايون بييش تعرض في المسرح الكوميدي البخارستي . اعلن مؤلفها في مقابلة صحفية مؤخرا : (ان الضحك أروع خاصية يمتلكها الانسان) ثم أعرب عن أمله في ان يمرح المشاهدون الى أقصى درجات المرح وهو يأمل انهم حين يعودون الى بيوتهم سيكونون فاهمين بشكل أحسن ما هو الخير وما هو الشر . واشارت مقالات عديدة كتبت عن المسرحية الى ان الجمهور فعلا قد مرح . كان ابطال المسرحية يتخطون الاعراف الحياتية في المجتمع ويسخرون من ادعاءاتها الغبية وتدخلها الوقح في الحياة العاطفية للناس ومن تلاعبها في المشاعر ثم يهاجمون بسخرية المشاكل الاخلاقية المفتعلة .

قضايا وآراء

اعـداد : راضي مهدي السعيد

(اللغة الادبيـــة ... ومسـألة تطويرها)

يلاحظ اكثر المتبعين لشؤون الادب وقضاياه ان مجموعات كبيرة ممن يمارسـون الكتابة اليوم ولا سيما الشبان منهم يضيقون ذرعا ـ ان لم نقل ـ يحسـون بنفور متزايد يصـل حـد الاستهانة بكل ما يتعلق باللغة وتعقيداتها التي جاءت نتيجة منطقية للاختلافات الواسعة بين وجهات نظر النحاة واللغويين منذ نهاية القرن الاول الهجري والتي بقيت على حالها حتى عصرنا هذا دونما تشذيب أو تهذيب متكامل باعتبار أن اللغة حاجة خاضعة لسنن التطور وقوانين التغير الزمني المستمر .

واننا حين نطرح هذا الراي ونؤكد عليه بدافع من قناعات يفرضها واقع ملموس تعيشه سـاحتنا الادبية بكل ابعادها ومواقعها ، انما نحاول ان نلفت انظار المهتمين بهـذا الشـأن لظاهرة لم يعـد اهمالها امرا متقبلا ولا مسألة لا يرجى لها حل مهما تعسرت الحلول . ولهـذا نتوجه اليكم لمعرفة مدى تحسسكم بهذه الظاهرة وما هي نظرتكم اليها ، واقتراحاتكم التي تجدونها صائبـــة في هـذا المضـمار ؟

الدكتور مهدي المخـزومي

قيل : ان ابا الفتح بن جني كان قد تصدر مجلس الدرس في المسجد الجامع بالموصل ، وكان أبو علي الفارسي قد مرّ في احدى سفراته بمدينة الموصل ، وألم بمسجدها الجامع ، فاستوقفه مجلس الشاب الذي تحلق الدارسون الناشئون حوله ، ووجده يتكلم في مسألة قلب الواو الفا في نحـو : قال ، وقام ، وغيرها ، وأراد ابو علي أن يتدخل فاعترض عليه ، فوجده مقصرا ، ونبهه الى صواب القول في المسألة ، ثم قال له قولته : « تزببت وانت حصرم » ، فأدرك الشـاب تسـرعه في تصدر مجلس الدرس ، ولـم تكتمل لديه أسبابه ، فصحب ابا علي ، وتتلمذ له ، ولازمه حتى بلغ في العلم مبلغا جعله من أمهر الدارسـين الذين اغنوا المكتبة العربية بعلوم اللغة .

كان أبو الفتح عثمان بن جني قد نشأ في القرن الرابع والقرن الرابع في تاريخنا اللغوي والادبي من اغنى الحقب نتاجا ، وقد يضيق هذا الجواب عن ذكر اسماء العلماء والفلاسفة والكتاب والشعراء ، ويكفي أن نذكر من هؤلاء أبا حيان التوحيدي وابن العميد والشـريف المرتضى وأبا الطيب المتنبي وأبا الفتح بن جني ، وان نذكر من الاعمال الخالدة كتاب الاغاني وديوان المتنبي والبصائر والذخائر وأمالي المرتضى ورسـائل اخوان الصفاء ودلائل الاعجاز وأسرار البلاغة وكتاب الخصائص وسـر صناعة الاعراب ...

وكانت اللغة العربية أداة هذه الاعمال على اختلاف موضوعاتها وتفاوت ميادينها ، ولم تكن العربية لتضيق عن استيعاب ذلك كله ، بل لم تضـق عن هضم تراث الانسانية في الفكر والحضارة ، وكان للعربيـة من الحيوية والقوة ما استطاعت معه أن تطور نفسها لتفي بمتطلبات التعبير ، ولم يجـد تقعر النحاة وتشددهم في الحد من تطورها لتلائم بين نفسها وما جد من فنون القول والتعبير ، ولم يحـد من انطلاقتها وتحررها ما كان من اختلافات بين وجهات النظر النحوية واللغويـة .

ولم ينبغ أولئك من الهواء او الفراغ بل كانوا ينطلقون من قاعدة صلدة في الثقافة العميقة ، ويبنون أعمالهم على

اساس مــن الدرس الدائب المضني ... وهب ان يصح ذلك في العلماء الاعلام ، والادباء والكتاب ، ولكن حال أبي الطيب المتنبي قد يخفى على بعض من لم يدر في خلده ان تكون حصيلته العملية واللغوية تسامت حصائل أولئك الاعلام، فقد صحب الاعراب في البادية ولقى اعلام عصره في اللغة والنحو والرواية الادبية كأبي موسى الحامض وأبــي عمر الزاهد ، وأبي اسحاق الزجاج وأبن بكر بن السراج وأبي بكر بن دريد وأبي علي الفارسي ، وأكثر من ملازمة الوراقين وقراءة ما ينسخون من كتب أهل العلم والادب، وكان راوية ناقدا ، وكان لا يسأل عن شيء الا استشهد بكلام العرب نظما ونثرا ، حتى قيل ان أبا علي الفارسي قال له يوما : كم الجموع على وزن (فعلى) قال في الحال : حجلى وظربى . قال أبو علي : : فطالعت كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجد لهما ثالثا فلم أجـد . ولم تطاوع اللغة أبا الطيب الهاما بل دراسة واستقراء ورواية ... فلابد لمن يتصدى لقول الشعر أو للاجادة في الكتابة أن يكون له ذخيرة من اللغة والادب تفي بمتطلبات البيـان والتعبير واختيـار الحرف المعبر الجميل .

ولعل كثيرا ممن يزاولون الكتابة اليوم ، يكتبـون المقالات ، ويصنفون الرسائل وهم أحوج ما يكونون الى ذخيرة تمدهم بأسباب الكتابة وادواتها ، وأشد افتقارا الى من يواجههم بواقع حالهم ويقول لهم ــ بدافع الغيرة الصادقة على مستقبلهم : لقد تزببتم وما تزالون حصرما .

لا يكفي ان تقرأ ما تعرضه المكتبات من كتب ، او تتصفح ما يصل الينا من مجلات لنمسك بأيدينا زمـام الكتابة ، وتكتمل لدينا أسباب القول ، فلابد أن ننطلق من قاعدة صلبة من الثقافة العربية الاصيلة ، وأن نرجع الى النصوص التي لم يشوهها الدارسون المتأخرون بنتاج اذهانهم المظلمة ، ولم يعبث بها النحاة المتأخرون مــن حطاب الليل الذين ما نفعوا الا ما ضروا وما زادوا الا مـا نقصـوا .

ان واقعنا الذي نعيش فيـه واقع مر ، ولكنه واقع متفتح للقولة المخلصة والراي الصادق والنقد الباني ، واذا كان حال الجيل قبل الثورة حال الضفدعة التي امتلأ فمها مـاء فعاقها عن الصراحة في القول فقد تغيرت الحال، ولم يعـد لمستنقع الحياة أثر ، ولا للضفادع التي كانت تعيش فيه نقيق ، ومعذرة من شاعرنا الخالد الذي صور الضفدعة وكأنها تجعل من نقيقها رسالة غرام وبريد هوى. لاني لا اعني بالضفادع تلك التي تتقافز كالجن وتندس في الرمال .

ومن رؤيتي للواقع المتفتح أستطيع ان اعجم كلامي وانقط حروفه ، وأنفي عنه شبهات اللبس والغمـوض، والقي بعض تبعات التخلف على كثير من الشباب الذين ركبهم الغرور فادعوا لأنفسهم النضج وما يزالون حصرما.

أما التبعة الكبرى فعلى مؤسســاتنا الثقافية ، ومجامعنا اللغوية ، لأنها اوعى للواقع المر ، واقـدر على انقاذ الجيـل ، فقد مضى على تأسيسها قرابة نصف قرن وتخرج فيها جيل يتلو جيلا ، ولم تبذل من الجهد مـا يتناسـب مع (مسؤليتها) ولا مع الامانة التي تحملها ، مضى على تأسيسها نصف قرن ولم تتحرك لاصلاح مـا أفسدته العصور ، او لتطوير التدريسات ومناهجهــا لتتلاءم مع روح العصر ، وتنسجم مع المرحلة الراهنة ، مع علمها بعقم المنهج المتّبع ، وسقم الكتب التي تضعها بين أيدي الطلبة ، فما يزال نحو ابن مالك وشراح الفيته بعقمـه وجموده وجدبه يدرس في مدارسنا ، وتمشي به رؤوس الناشئين من طلبتنا . فيتحمـل عفونتــه وتفسخه جيل يتطلع الى مستقبل ثقافي جديد ، وناشئة تقبل على طلب العلم بشوق لم تعرفه ناشئة في عصر من العصــور .

وقد تعقد المؤتمرات التربوية والثقافية واللغوية لتتدارس كل شيء الا مشكلة الضعف المخجل الذي يتسم به تدريس النحـو واللغـة .

لقد ندت منذ القديم أصوات مخلصة تدعو الى العمل على ازالة ما علق بهـذا الدرس من شوائب غريبة فكانت صيحات في هــواء والفت كتب منذ الثلاثينيات من هـذا القرن تدعو الى احياء النحو وتيسيره وتوجيهه ليتلاءم مع متطلبات العصر فكانت رقما في مـاء .

يرى الدارس المعاصر هذا كله ، ويحس بعزوف الطلبة عن هذا الدرس الحيوي الانساني فيشعر بالألم يملأ نفســه ويعصر قلبه ، ويدعو الى درس جديد فيما يدرس وفيما ينشر وفيما يؤلف فلا يرى مؤسسات التربية والثقافة ولا من المجامع اللوية التي تعقد المؤتمرات تلو المؤتمرات لتستخلص كلمة ميتة ضاعت في خضم الزمن القديم لتضعها بأزاء مصطلح علمي جديد ، وتمر الاعوام على هـذا (الاختراع) ، وتبقى الكلمة هامدة في بطـون النشرات دليلا صارخا بخيبة الامل في ضياع الوقت والجهد والمــال .

مع أن مطلب الدارسين اليوم ان يدرسوا اللغة على انها اداة الادب والعلم ، وعلى انها ترجمان الفكر ، وعلى انها ظاهرة انسانية حية متطورة ، لا على انها مجموعة من الاسبـاب والعلل والتأويلات والتقـديرات والتمرينات العقليـة .

فهل فكرت المؤسسات التربوية والثقافية والمجامع اللغوية : ان تفعل شـيئا او أن تعتزم أن تفعل شـيئا ؟ كلا : لم تفعل شـيئا ولم يبد عليها انها تعتزم أن تفعل شــيئا .

كل ما تفعله هوانها تؤلف اللجان، وتنتقي اعضاءها انتقاء

لتؤلف كتبا في النحو تلفق فصولها من الفية ابن مالك او من أوضح المسالك ثم تخرج كتبا يؤلفها ناس غير متخصصين أحيانا ، وتبدو وكأنها جديدة ، وليس عليها من سمات الجدة الا ورق أبيض صقيل ، وأغلفة تحمل عنوانات بخط جميل .

***

الدكتور ابراهيم السامرائي

سألتني مجلة الاقلام فافادت : « ان مجموعات كبيرة ممن يمارسون الكتابة اليوم ولاسيما الشبان منهم يضيقون ذرعا ـ ان لم نقل ـ يحسون بنفور متزايد يصل حد الاستهانة بكل ما يتعلق باللغة وتعقيداتها التي جاءت نتيجة منطقية للاختلافات الواسعة بين وجهات نظر النحاة واللغويين منذ القرن الاول الهجري والتي بقيت على حالها حتى عصرنا هذا دونما تشذيب او تهذيب وتكامل باعتبارها حاجة خاضعة لسنن التطور وقوانين التغير الزمني المستمر » .

أقول : لعل في هذه المقولة شيئا يبعدها عن الصواب وذلك كيف يتأتى لتلك « المجموعات الكبيرة » ان تمارس الكتابة وهي تضيق ذرعا وتستهين باللغة ؟ ان ذلك محال اذ ان من المتعارف المشهور ان اللغة هي الفكر المتطور المتحرك فكيف يتسنّى لرجل الفكر الذي « يمارس الكتابة » ، أن ينكر اللغة ويستهين بها ؟ ثم كيف ينفر منها وهي الفكر والادب والفن ، وهي العبقرية الكاملة التي يحسن الاديب والمفكر ان يكشف عنها فتسفر له عن نفسها .

قلت : أن في المقولة شيئا بعيدا عن الحق وهو كيف بقيت اللغة على حالها حتى عصرنا هذا دونما « تشذيب او تهذيب متكامل » وكيف لم تخضع لسنن التطور ؟ أقول أن العربية لغة تطورت كثيرا ذلك أن لغة أي عصر من العصور مختلفة في كثير من عناصرها عن لغة عصر آخر . أن العربية الاسلامية مثال واضح للتطور الذي عرض لها فصارت لغة الفكر الاسلامي في عقيدته وفلسفته . وان العربية العباسية قد واجهت الحضارات المختلفة فتاثرت بها وأثرت فيها ، وهي من أجل ذلك لا يمكن أن تظل هي هي على نحو ما عرفناها في الادب الجاهلي .

أقول : أن في نحو العربية تعقيدا وصعوبة كما أشار الاستفتاء ، غير ان ذلك لا يتصل الا بدارس العربية المتخصص ، اما سائر الدارسين الاخرين فان حاجتهم من هذه الضوابط النحوية واللغوية شيء يسير وان قليلامنها ليعصم اللسان والقلم من الوقوع في اللحن والخطأ .

أما أن « المجموعات الكبيرة » ممن « يمارسون الكتابة » ولاسيما الشبان « يضيقون ذرعا » فذلك أمر خاص بهم أو تقصير منهم . ان هؤلاء لا يبذلون من انفسهم ما يعينهم على فهم الضروري اليسير من الضوابط النحوية التي تعصم أقلامهم ـ عافاها الله ـ . وكيف يجيز هؤلاء لانفسهم ان يتمسكوا بالقواعد في اللغة الانكليزية ويرون ان الخروج عليها كبيرة من الكبائر وذنب لا يتساهل في اقترافه في حين انهم يبيحون أشياء كثيرة في لغتهم أخذا بالتيسير واستهانة بالحق .

ثم كيف لا ينطلق هؤلاء من أفكار خاطئة وهم لا يريدون ان يحسنوا لغتهم ، وآية ذلك ان يكون في الاستفتاء هذا شيء بعيد عن العربية الفصيحة فقد جاء فيه : « أننا حين « نطرح » هذا الرأي و « نؤكد عليه » بدافع من قناعات يفرضها واقع ملموس « تعيشه » ساحتنا الادبية بكل ابعادها ... أنما نحاول ... » .

أقول : أن الاسلوب الفصيح المليح يخدم الناحية الجمالية وأن قواعد الاقدمين ما زالت صحيحة حين قالوا « البلاغة الايجاز » . وان قولنا « نؤكده » اصح وأجمل من نؤكد عليه . وأن الفعل « وضع » أنق واصوب من « طرح » للرأي « المطروح » الذي لا أريده ، اذ ان في الطرح تركا وهجرانا . ومسألة تعدية الفعل « عاش » شيء لا نريده لعربية فصيحة تخدم الفن والادب والعلم .

وبعد فاني أقول : أن يعود هؤلاء المستهينون الى اللغة يدرسونها دراسة جادة ليصلوا الى الفكر الذي يتسمون به ليعرفوا ان الضروري من نحو العربية شيء يسير .

* * *

كوركيس عواد

اللغة كائن حي ، تتطلب من مقومات العيش ما يضمن لها البقاء . فاذا فقدتها ، فقدت معها الحياة ، واندثرت ، وبطل استعمالها .

ولا ريب في أن اللغة العربية ، من أشهر اللغات الحية في العالم وأقدمها وأرفعها شأنا . فهي ذات ماض عريق ، وتراث حافل ، ومزايا عالية تميزها عن كثير من لغات العالم .

ولكن أبناء هذه اللغة ، يشعرون اليوم بصعوبات جمة لدى دراستهم لغتهم . فهم يعانون من املائها وصرفها ونحوها ومفرداتها وتراكيبها ، ألوانا من المضايقات ، تحمل الكثير منهم على ان يزهد في دراستها والتعمق فيها .

وما أكثر أبناء العربية الذين يتلقون لغتهم سنوات مديدة في مختلف مراحل الدراسة . وحين ينتهون من دراستهم ، نجدهم في واقع الامر لا يملكون زمام هذه اللغة ، بل لم يزالوا بعيدين عن اجادتها . فترى الواحد منهم ، يقع في أوهام لغوية لم يكن ينتظر من مثله أن تزل قدمه فيها .

فما أسباب هذا الخلل ، وكيف السبيل الى تلافيه ؟
هنالك عوامل مختلفة تضافرت على جعل اللغة بهذه الحال من الضعف بين أبنائها .

ولعل في طليعة هذه العوامل : الاساليب المتبعة في تدريس العربية فان كثيرا من مدرسيها ، يسيئون الى اللغة نفسها حين يتبعون طرقا سقيمة في تعليمها . فتتباعد الشقة بينهم وبين طلابهم ، وتصبح اللغة في نظر هؤلاء الطلاب علما عقيما جامدا غير محبب الى نفوسهم فهم يعدون أيام السنة الدراسية تطلعا الى اليوم الذي ينفضون فيه أيديهم من الدراسة ويتخلصون من أعبائها . ثم تمر بهم الاعوام دون أن يصقلوا ما اكتسبوه من علم بهذه اللغة . بل ان هذا الذي أحرزوه ، على ضعفه ، سرعان ما يتلاشى من أذهانهم .

ومن المدرسين من يرى ان اللغة غاية لذاتها . فيمضي في تدريسها على هذا الاساس . وفاته انها وسيلة ترمي الى غاية . وما اللغة الا أداة للتعبير عما يجول في الذهن . وكلما كانت هذه الاداة طيعة ، جاءت أعمالها على خير ما يرام .

وليس بخاف ، ان اللغة العربية قد انحدرت الينا محملة بمخلفات العصور المتتابعة التي مرت بها . فما كان من الفاظها في عصر شائعا مأنوسا ، يصبح في ما يليه من عصور غامضا مهجورا تصعب معرفة مدلوله الا بالرجوع الى متون اللغة واستفتاء معجماتها الواسعة . ولا أدل على ذلك من أن تفتح أي ديوان لشاعر جاهلي او من صدر الاسلام او من العصر الاموي ، لترى الدليل على هذا القول . انك ولا ريب ، ستعثر على ألفاظ جمة غريبة ، قد يذهب بك الظن الى أنها من لغة غير اللغة التي نشأت عليها .

وفي وسعنا أن نضع شيئا من اللوم على الكتب المتخذة في تدريس العربية . فان كثيرا منها يهدف الى حشو أدمغة الطلاب ، دون أن يكسبهم الملكة الحسنة للتعبير السليم والعبارة الناصعة .

فاذا أضفنا الى ذلك طغيان اللغة الركيكة على معظم الصحف والمجلات والاذاعات ودواوين الدولة ، أدركنا الى أية هاوية سيقبل الكثير من ابناء العربية الذين نجد بينهم جمهرة من المؤلفين ، ولكننا قلما نجد بينهم كاتبا يملك من أساليب الكتابة ما يرتفع بها عن مستوى ما أشرنا اليه من ركاكة .

وعندنا ان خير سبيل الى تلافي هذا النقص الظاهر ، هو أن يقبل أبناء العربية على مطالعة الكتب القيمة ذات الاسلوب الرفيع ، واطالة النظر فيها ، سواء أكانت لمؤلفين قدامى ام لكتبة محدثين . فان ذلك كله سيكون عونا لهم على التقرب من لغتهم والتمكن منها .

* * *

عبدالرزاق عبدالواحد

ينهض في هذا الاستفتاء عدد من القضايا تتناقض فيما بينها حدّ الا يتبين المستفتى ما الذي تريد المجلة على وجه التحديد جوابا عليه ، أو في الاقل ما هي المسألة التي تعرضها . ففي الوقت الذي يشعر العنوان « اللغة الادبية ، ومسألة تطويرها » بقصور لغتنا الادبية الحاضرة أو بتقصيرها ، فهي بحاجة الى التطوير ، يؤكد هذا الشعور ما يشير اليه الاستفتاء من « ضيق من يمارسون الكتابة اليوم ولا سيما الشبان ذرعا باللغة وتعقيداتها » ، واحساسهم « بنفور متزايد » منها — ولا أريد ان أعلق على هذا الاسلوب بشيء — أقول : في الوقت الذي تعرض المجلة هذه القضية موحية بتبنيها موقف « الكتاب اليوم ولاسيما الشباب » من « اللغة وتعقيداتها » ، فهي ما تلبث أن توحي بموقف مغاير — ان لم نقل مناقض — في وصفها ضيق الكتاب الشباب ونفورهم بأنه « يصل حد الاستهانة باللغة » .

ثم تواصل المجلة صيغة استفتائها ذي المحاور المتعددة بأن تقر بوجود « التعقيدات منذ نهاية القرن الاول الهجري والتي بقيت على حالها حتى عصرنا هذا دونما تشذيب أو تهذيب » ، ملقية تبعتها على «الاختلافات الواسعة بين وجهات نظر النحاة واللغويين » ...

وأخيرا يعرض الاستفتاء هذه «الوشيعة التي لا رأس لها » باعتبارها « رأيا نؤكد عليه بدافع من قناعات يفرضها واقع ملموس تعيشه ساحتنا الادبية بكل أبعادها ومواقعها » ، ويصنع منها « ظاهرة تلفت اليها أنظار المهتمين » .

وبعد :

فما دامت مجلة الاقلام الغراء قد عرضت هذه المسألة للاستفتاء باعتبارها ظاهرة ، وسألت عن مدى التحسس بها ، والنظرة اليها ، وبالتالي الاقتراحات التي يمكن أن تعين على حل اشكالها ، فلا بد لي والحالة هذه أن أكرر الاشارة الى « المحاور المتعددة » لهذا الموضوع — بالشكل الذي وضعته المجلة فيه — .. وأن لابد للمستفتى أن يكون في مدار كل محور منها لكي يستقطب حركاتها جميعا في محور واحد يكون جوابه عنه واضحا .

التعقيد في اللغة ... ماذا نعني به ؟ وأين موطنه ؟؟ في مفردات اللغة ؟ .. في قواعدها ؟ .. أم في التركيب المرتبط بهما ارتباطا عضويا ؟؟ .

اما مفرداتنا اللغوية فما أشك ، ولا يشك معي أحد ، في أنها خضعت ، وستظل خاضعة ، لكل قوانين التطور . ولعلي اكون اكثر دقة اذا قلت انها استقبلتها استقبالا حافلا بكل ما في اللغة العربية من امكانات هائلة للتجدد سواء في الاشتقاق او النحت او التركيب ، وبكل ما في أبواب المجاز فيها من سعة ورحابة . وما أظن أن أحدا يزعم اننا نتكلم اليوم بمفردات القرن الاول الهجري ، ولا أن « من يمارسون الكتابة اليوم » واقعون تحت ضغط تلك المفردات حدّ « الضيق ذرعا بها والنفور منها » (. ان نظرة سريعة الى ما يكتبه شبابنا اليوم ترينا — حتى في مجال الصرف ، بل ولا سيما فيه — أمورا تبدو تبعتها احيانا كبيرة حتى على معطيات حياتنا المعاصرة .

قواعد اللغة .. انها هنا — كما يخيل لي — المحور الرئيس الذي ارادت المجلة أن تدير استفتاءها حوله — وما هو في الحقيقة كذلك — .

قبل كل شيء أود أن أثبت هنا أن اللغة — اية لغة — قوة تنظيمية هائلة تمتلك أثرا بعيد المدى وعميق النفاذ في حياة الناس .. انها بحق « بيت الوجود » كما قال عنها هيدجر .وهي عند الماركسيين بالذات ليست بناء فوقيا في الحياة الانسانية ، بحكم ارتباطها العضوي بكل معطيات الحياة المادية ... انها النسغ الصاعد — الاكثر حيوية — منجذور البناء التحتي للمجتمع الى كل برعم ،وكل ورقة وكل ثمرة من ثمار البناء الفوقي له .. وعلى هذا فأية حاجة كبيرة هي الحاجة الى المحافظة على نظام هذا النسغ العجيب أو يمكن أن نسلب شيئا نظامه ثم نريد له أن يكون قوة تنظيمية كبيرة ؟ ... ليخيل الي أن اللغة تلعب بين البناءين دور الدم بين القلب والجسد .. قواعدها وتراكيبها هما شرايينها واوردتها ، فان أصابهما أي عطب أصاب العطب جسد الحياة بمجموعه .

ما هو التطوير الذي يقترحه استفتاء المجلة في هذا المجال ؟؟

اننا لا نتكلم الان بلغة « التنازع » .. ولا عاد « العامل » يشغل بال اديبنا وهو يكتب ..

حين كنت طفلا حفظت عن سعد زغلول من احدى خطبه قوله : « يقولون للباكي لا تبك ، ولا يقولون للضارب لا تضرب » ... لا ادري لماذا تداعى الى ذهني الان هذا القول .. اتكون حالنا مع قواعد اللغة مثل هذه الحال ؟ . اننا نقرأ لادبائنا ونقادنا ، ونستمع ، بل ونقرأ حتى لقسم من أساتذتنا المختصين في الجامعات ، فنجد في ما يكتبون

تجاوزوا على اللغة ، وخطأ في ابسط قواعدها ما أنزل الله بهما من سلطان .. ثم يأتي من يسألنا : ما هي نظرتكم الى هذه الظاهرة ، ظاهرة اللغة وتعقيداتها ؟!.

ان قواعد أية لغة من لغات العالم ـ بحكم علاقتها بتركيب تلك اللغة ـ تظل سمة من اهم سماتها ، وسببا من أكثر أسباب خصوصيتها دقة ، وعلى هذا فان خرق قواعد اللغة يشكل خرقا لسلامة تركيبها الذي هو محور خصوصيتها واصالتها . وما سمعنا بأحد من ادباء العالم اخطأ في قواعد لغته فاستحسن خطؤه ، أو برر له ، أو حمل على لغة ما لان « أدباءها » يخطئون في ابسط قواعدها .

أما تركيب اللغة ، فهو ـ كما ذكرت ، وكما لايختلف فيه أثنان ـ محور خصوصيتها ، والدليل الاكثر وضوحا على اصالتها . وفي تخلخل هذا المحور يكمن الخطر الاكبر على اللغة ، وهنا تكمن فعلا المسألة الكبيرة التي يجب أن تناقش في هذا **الاستفتاء** .

اذا آمنا بأن لغتنا هي سمة بارزة من سماتنا القومية فان العبث بتركيبها يشكل خطرا جديا على انصع وجوه حضارتنا ، وأكثرها اشراقا .

ان تركيب اللغة يتوازى والتركيب النفسي للناطق بها ، ويتسلسل وطريقته في التفكير ، وهما معا حصيلة التفاعل والبيئة التي يعيش الانسان فيها . وانت حين تترجم الى لغة من اللغات عليك ان تعيد تشكيل طريقتك في ترتيب أفكارك وفقا للغة التي تترجم اليها . وهذه علة تعلمنا للغة الانجليزية مثلا في مدارسنا ، حيث نبقى نتكلمها بوعي لغوي عربي مسبق ، يبقيها بعيدة كل البعد عن التركيب الانجليزي للغة .

هذه في الحقيقة هي الظاهرة التي يجب أن تناقش في ادبنا المعاصر .. ظاهرة قسر لغتنا تحت تركيب أجنبي يبعد بها كل البعد عن ان تكون لغة عربية حتى لو كانت مفرداتها موغلة في الفصاحة . وهي مشكلة مجموعات كبيرة « ممن يمارسون الكتابة اليوم » تثقفوا بلغة أجنبية ، وقطعوا كل نسغ يوصلهم بلغتهم الام ، هؤلاء هم الذين « يضيقون ذرعا ـ ان لم نقل ـ يحسون بنفور متزايد يصل حد الاستهانة باللغة [دون تعقيداتها] » . اننا نقرأ لكثير من ادبائنا اليوم فنجد لغة لا تمت الى لغتنا بصلة ، بل مجموعة من التراكيب المترجمة الى العربية بوعي أجنبي للغة لا يتعاطف معه انساننا ، اذا علمنا ما لتركيب اللغة من ارتباط بالتركيب الفكري والنفسي لاهلها .. ومن هنا كانت مشكلة هؤلاء .. ومن هنا كانت شكواهم .

أما الذين ما زالوا يخطئون في المباديء الاولية لقواعد لغتهم ، وربما املائها ايضا ، فلا نعنيهم ، ولا يهمنا أن « يضيقوا ذرعا ، أو يحسوا بالنفور » لانهم ليسوا بأدباء بحال من الاحوال ، ما داموا لا يملكون اداة الاديب .

اللغـــة والتراث

سبق لهذه المجلة ان طرحت سؤالا يتعلق بموضوع (التراث العربي) تولى الاجابة عنه في العدد العاشر مـن السنة الثامنة ١٩٧٢ مجموعة من الاساتذة المختصين ، كانت لاجوبتهم أهمية بالغة في تعريف التراث العـربي واظهار مكانته في تاريخ الامة العربية ، ثم اسباب عزوف بعض الدارسين والباحثين من ابناء الجيل المتعلم في الوطن العربي عن الاشتغال بهذا التراث . وقد شجع هذا الامر السيد عبدالرحيم بن سلامة فتوجه بنفس السؤال الى باحثين مختصين من المغرب العربي هما : الاستاذ علال الفاسي والدكتور ممدوح حقي وفيما يلي الحوار الـذي دار بينهـم .

ــ هيئة تحرير المجلة ــ

عبدالرحيم ــ ما هو دور اللغـة في حياة الامـم والشـعوب :

الدكتور ممدوح ــ يتجلى دور اللغة في حياة الامم والشعوب ، بكونها وسيلة للتعبير عن الحاجات الانسانية، في نطاق الحوار والبحث والمبادلات ، ولذا ، فهي تشكل من هذه الناحية ، وسيلة لوحدة المشاعر والآمال لدى الامم والشعوب ، المعبر عنها عن طريق الكلام .. في القـول ، والنقش ، والكتابة ، ومن ثم .. تشكل السجل التاريخي لحضارة الامة في نطاق الفكر والوجدان .

عبدالرحيم ــ ما مفهوم التراث وما مقومات بقائه وخلوده .. ؟

الاستاذ علال ــ التراث . كل ما هـو موروث عن السلف ، من فكر وقيم ومآثر وفنون ، والمعبر عنها قولا او كتابة او عملا ..

اما مقومات بقائه وخلوده ، فانما تتجلى ، بمـدى تمسك الامة به ، ومدى قدرتها على ملاءمته مع ظـروف الواقع الذي تعيشه .. والمستقبل الـذي تطمـح في الوصـول اليه .

عبدالرحيم ــ ما المقاييس التي تثبت مدى حيويـة اللغة ، وقابليتها للاخذ والعطاء ؟

الدكتور ممدوح ــ نستطيع ان نحدد هذه المقاييس بالآتي :

... القدرة على التشرب من اللغات الاخرى .
... القدرة على الاشتقاق الذي يعطى اللغة مرونة التعبير عن حاجات الانسان .
... القدرة على التركيب .
... القدرة على النحت .
... القدرة على الخلق والابتكار .

عبدالرحيم ما هو دور التراث في بناء المستقبل ...

الدكتور ممدوح ــ ... يتعلق هذا الدور بمدى قابلية التراث على البقاء من خلال ما يتمتع به من قيـم أخلاقية انسانية ، تشكل الاصول الثابتة لنظرة الامـة الثابتة على خط الحياة .. وبمـا يتمتع بـه من أسس تشريعية ، تتلاءم مع الفطرة الانسانية وروح العدالـة .. وبقدرته على استيعاب كل ما ينتجه الفكر الانساني من الامم الاخرى ، والذي يتلاءم مـع اصـوله وأسسه الثابتة .. ثم ، بمدى تمسك افراد المجتمع في امجادهم التاريخية التي تشكل جزءا منه .

عبدالرحيم ـ ما هي الخصائص الايجابية التي تتمتع بها اللغة العربية ،والتي تسمح لها بمواكبة ركب الحضارة والتطور الانساني الحديث ..

الدكتور ممدوح ـ اذا ما عدنا الى المقاييس التي تشكل المعايير الدالة على مدى حيوية اللغة ، نرى ان هذه المقاييس ، انما تندرج بالكامل لتشكل الخصائص الاساسية في اللغة العربية والتي تميزها عن بقية اللغات الاخرى ، دون أي تعصب او ادعاء في هذا القول .. ويكفي العودة والرجوع الى قواعد اللغة العربية ومدى ما انتجه مكتب تنسيق التعريب في الرباط ، لندلل على صحة قولنا هذا ...

عبدالرحيم ـ وهل تستطيع ، لغتنا العربية ، بما تتمتع به من خصائص ، وبما تشتمل عليه من معطيات ، من خلال تراثنا العربي ، الفكري والروحي ، ان تمد هذا التطور الحضاري المعاصر بعطاءانساني وثقافيجديد .

الدكتور ممدوح ـ ان ما تتمتع به اللغة العربية من خصائص ، وخاصة منها ، قدرتها على الاشتقاق والتركيب والنحت والخلق ، يؤكد قدرة مسايرة اللغة العربية ومواكبتها الركب الحضاري المعاصر ... ثم ، ان ما يشتمل عليه من انتاج فكري ، يؤكد امكانية تغذية هذا التطور بعطاء انساني جديد ، خاصة ما يتعلق منها بنطاق القيم الانسانية ، والعدالة والمساواة ، ثم ، بما حوته من الابحاث العلمية التي ليس لها مثيل في مصطلحاتها بين اللغات الاخرى ، كمصطلحات الدم والعظام ، في الطب العربي القديم مثلا ، وكذلك في نطاق المصطلحات الصوتية وتعدد هذه المصطلحات ، الى جانب ما اشتقته من مصطلحات تعبر عن عدد كبير للالوان التي ليس لها اي مثيل في بقية اللغات الاخرى .

عبدالرحيم ـ ما هي العوامل الايجابية في أمتنا ، العربية الاسلامية ، والتي تستطيع ان تشكل القاعدة الفلسفية ، للفن العربي المعاصر بشكل عام ، والانتاج الادبي منه بشكل خاص ..

الاستاذ علال ـ أرى ، ان هذه العوامل ، انما تدخل في نطاق ما يتمتع به تراث هذه الامة من مفاهيم وقيم اخلاقية .. تشكل مركز الاعتدال في نظرته الى انسانية الانسان اولا ، وتعتبر الاصول الثابتة التي تتبلور على محورها الحاجات الانسانية المتطورة ، سواء في مجال العلاقات الانسانية او في مجال التعبير عنها في نطاق القول ، والعمل ، والكتابة ، وكل ما هو مبدع وجميل شريطة التقيد ضمن اطار المفاهيم الاسلامية التي ترفض التعبير عنها ، بما يؤدي الى انحراف الفطرة الانسانية عن خط سيرها الطبيعي ، المؤمن بالله ووحدانيته ...

عبدالرحيم ـ هل تعني الاصالة الفكرية ، التمسك بكل ما انتجه التراث ... أم أن هنالك عملية فرزوتنقيح، وتلاقح وتجديد .. ؟

الاستاذ علال ـ ... طبعا لا ... فالاصالة الفكرية ليست تمسكا بكل ما انتجه التراث من خلال نظرة محدودة وغير واقعية وافق محدود .. بل ، الاصالة الفكرية ، هي بحد ذاتها ، القدرة على فرز كل ما لا يتلاءم معروح التراث، وترك كل ما هو دخيل لا يتلاءم مع جوهره .. ثم ، القدرة على الاخذ والانفتاح على الفكر الانساني والتطور العلمي الذي يبدعه عقل الانسان . والذي يتمشى مع مقاصد وجوهر التراث واصوله العامة ...

عبدالرحيم ـ ما هي المخاطر والاهداف ، التيتكمن خلف المناداة ، بعامية اللغة ، تحت شعار « التبسيط ومحو الامية » .. ؟

الدكتور ممدوح ـ ... انها بكلمة بسيطة ... خيانة .. خيانة للامة في تراثها ومشاعرها ووحدتها ... وقد تكون هنالك وجهات نظر حول اي موضوع ، اما حول موضوع اللغة ومسخها ، فانني ارى : ان الموضوع لا يتعلق بوجهات نظر ، بل يتعلق بدسائس مقصودة وموجهة ، تستهدف كيان هذه الامة ، عن طريق مسخ لغتها التي تشكل وحدة الشعور والتعبير ، وبالتالي ، حجر الاساس في مختلف مجالات وحدتها ... للتمكن في النهاية ، من مسخ تراث هذه الامة ، عن طريق ضياع وفقد اللغة التي تعبر عنه .

عبدالرحيم ـ ما هو الدور الايجابي الذي يستطيع ان يقدمه تراثنا العربي ، امام التيارات الفكرية المعاصرة .. ؟

الاستاذ علال ـ ... هذهالتيارات ، ليستبجديدة في عالمنا الانساني .. فقد عرفنا في تاريخ الحضارة الانسانية ، انحرافات كثيرة عن خط الحياة الطبيعي ، والعقل المؤمن ، من خلال الفكر الوثني القديم ، وما قال به الدهريون والطبيعيون وامثالهم ، وقد أثبت التاريخ عدم قابليتها للبقاء ، لانها تنحرف بطبيعتها عن واقع الفطرة الانسانية .. ويكفي تراثنا بما يتمتع به مننظرية شاملة ، مؤمنة وواعية للفطرة الانسانية ومتطلباتها ، وبما يتمتع به من تلاؤم مع روح العدالة ، ثم بما يشتمل عليه من مثل وقيم اخلاقية ، تدفع الانسان دوما نحو الكمال الانساني الخلاق .. أقول .. ان توافر كل هذا ، في هذا التراث العظيم ، كفيل بحد ذاته ، ان يردع الارادات المنحرفة في أمتنا ، ويكبحها ، ويحد من جموحها وتطرفها، وطغيانها على العواطف الجامحة ، لان النصر دائما في النهاية ، الى العقل المؤمن ، والفكر الخلاق ، واليد البناءة التي تعمل دوما على اعمار الكون ، ليستطيع ان يحقق الانسان خلافته في الارض ...

الرباط : عبدالرحيم بن سلامة

رسالة موسكو

برهان الخطيب

تنتج المطابع هنا الكثير من الاعمال الفنيةوالسياسية والاقتصادية والفلسفية والعلمية يوميا فلا يكاد يمر يوم واحد دون صدور كتاب جديد يضيف الى مجالاتالثقافة السوفيتية لبنة جديدة . وفي مجال الادب ، والرواية بشكل خاص ، تتنوع النتاجات تنوعا خصبا فهنـاك الروايا تالتاريخية التي تعتمد على الوثائق واستكمال حقائقها بالتخيل الفني ، وهناك روايات السير التـي اصبحت شائعة في الاونة الاخيرة ــ التي تعتمد علىتصوير حياة احد المشاهير الكبار من رجال الفن والادب والعلم . وقد صدر في هذا المضمار روايات تصور حياة الموسيقار الروسي الاشهر جايكوفسكي والشاعر بوشكين والروائي دستويفسكي وغير هؤلاء كثيرين . كذلك هناك الروايات العلمية والفانتازية التي تحاول التنبؤ بامكانات الانسان المقبلة وافاق تطوره التقني والروحي . الىجانب الروايات التقليدية التي تتناول واقع الحياة المعاصرة بالنقـد والتحليل . والروايات البوليسية ايضا تشغل حيزا مذكورا في هذا المعرض الدائم .

نلاحظ في الرواية البوليسية السوفيتية ما يميزها عن الرواية البوليسية التي تصدر في الغرب . فهي لا تعتمد على عقدة الحبكة اعتمادا كليا ولا تكتب لاجل القراءة فقط وقتل الوقت بمتابعة مغامرات ابطال خارقة تشذ في معظم الاحيان عن قدرات الفرد المعتادة وعن واقعه النفسي والخارجي وتنحو الى اثارة اهتمام القارىء بكل ما هـو *غريب وشاذ ومثير للانتباه بغض النظر عن الاثر الاخلاقي* السيىء الذي تخلفه دائما عند القراء بشكل غير مرئي . الرواية البوليسية السوفيتية هي رواية فنية لها مقومات النتاج الادبي ، ولها كل الاسس التي تجعلها قريبة من ثقة القارىء ، فتساهم في طرحمشكلات جدية وفي كشفعوالم جديدة وانارة زوايا مظلمة من الحياة لا تفعلهاعادةالروايات الكثيرة التي تكتب في الغرب بسرعة للاستهلاك اليومي ، لمسافري القطارات ، وللعجائز المتقاعـدات ، وبعـض الشبيبة التي عفنها النظام الرأسمالي .

ومن الروايات البوليسية الجديدة التي صدرت هنا رواية ليست طويلة بعنوان : « اغاريفا ــ ٦ » كانت مجلة اكتوبر قد نشرتها في عددها الحادي عشر لعام ١٩٧٢ . واغاديفا ــ ٦ هو عنوان القسم الذي يخدم فيه ضـابط المليشيا (الشرطة الشعبية) كوستينكو بطل هذه القصة التي كتبها يوليان سيمون ، يقوم الضابط كوستينكـو بالبحث في « قضية سيارات » اتخذت هذه التسمية ان ضحاياها جميعا من طالبي شراء السيارات . تحدث ثلاث جرائم متشابهة تماما في اماكن ومدن مختلفة ، القاتل فيها يسمم ضحاياه الذين يثقون به فيما يبدو ويذهبون معه الى اماكن منفردة وفي نفس الوقت عامة ــ الفنادق . حيث يتخلص منهم هناك وينتزع منهم اموالهم .

وبموازاة هذه الجرائم يسوق المؤلف قصة اخرى لعمليات سرقة كبيرة تجري في معمل للجواهر يقوم بهـا مدير المعمل بيمنوف بالمشاركة مع مساعدة نالباندوف وكذلك رئيس العمل بروسكورياكوف الذي يسقط بين ايدي هذه العصابة بعد انزلاقه معهم دون رغبة منه . يعرف القارىء انه لا توجد صلة تربط بين هذه الجرائم ، القتل والسرقة ، ولكن طريقي نالباندوف و « مجرم السيارات » يتقاطع يوما ما ، وبفضل موهبة ضـابط المباحث كوستينكو يكتشف هذه العلاقة غير المرئية ، التي لاحظها مصادفة ، فيروح ينسج الخيوط حولها شيئا فشيئا لاستكمالها بوضوح .

في القصة ليس هناك ما يسمى بعقدة « بوليسية » خالصة فالمؤلف لا يحتال على القارىء ولا يلعب معه،وليس هناك مفاجآت غير منتظرة . فالمهم في القصة كما يبدو ــ بخاصة وان المؤلف يهدي قصته هذه الى رجـال الميليشيا بمناسبة مرور خمسين عام على تأسيس الشرطة الشعبية ــ هو عرض طبيعة عمل هؤلاء وكيفية كشـف الجرائم وكيفية جمع الاثار . ويركز اهتمام القارىءحول معرفة من هو المجرم من خلال عملية جمع القرائن والادلة مبينا تفاصيل دقيقة كثيرة تتعلق بعمل الشرطة ، ينجح بها الضابط كوستينكو الذي يمتاز بما يمتاز به رجـل المباحث من معرفة دقيقة بالنفس البشرية وباهتمامـات ورغبات الناس وكذلك المقدرة على كشف الرابطة التـي *تصل المجرمين بسوح جرائمهم ، ثم التجربة وحبالحياة* العميق الذي يدفع بالباحث الى استقصاء ادق التفاصيل التي تقود في النهاية الى تشكيل ابعاد لوحة الجريمة بشكل كامـل .

نلتقي في القصة باناس ذوي مهن مختلفة وانتماءات اجتماعية متباينة ، وفي هذا المجال برع الكاتب يوليـان سيمنوف في تصوير اشخاصه لمعرفته الواسعة ونظرتـه الثاقبة باوساطهم وطرحهم بتركيز فني خلال عمليةالقص. وبعض الشخصيات تظهر على مسرح الحدث لا اكثر من لحظات معدودة الا انهم رغم ذلك يبقون في الذاكرة بعد ذهابهم مثل هؤلاء خياطة الاستوديو السينمائي لوبوف تروفيموفا التي تظهر مع كوستينكو في حديث قصير جدا ولكنه مرسوم بعناية فائقة وبشكل معبر جدا . والمؤلـف كما يبدو يحب ويجيد رسم شـخصياته على اختلاف

انتماءاتهم المهنية والاجتماعية ، مثل الخياطة كما ذكرنا والمخرج السينمائي الذي يعيش في ذهن البطل فقط . وتمكن المؤلف يوليان سيمنوف ايضا من عرض شخصيته الرئيسة كوستينكو فظهر لنا حيا مرئيا ترتبط الوظيفة عنده بمبدأ اخلاقي كبير يشكل اساس طبعه ومزاجه . الا ان هذا لا يمكن قوله عن شخصيات اخرى ظهرت في مجرى الحدث بشكل مسطح كعاملي وزارة الداخلية الذين ظهر عالمهم في القصة مرسوما بدقة اقل من عالم العاملين في السينما ، كذلك فان الحديث عن طبيعة عمل الميليشيا الجديد يدور دائما الا انه لا يتعدى حدود الاشارات العامة وذكر عابر للمكائن الالكترونية بدل الاتصالات الليلية الطويلة غير المعدودة وكل هذا جيد ـ برأي الناقد ف . ميخائيلينو ـ الا ان ما يطلب من كاتب العمل القصصي الفني اكثر من هذا بل اعطاء صورة دقيقة للموضوع المتداول مع التفاصيل التي تعرضه في وضعه الحركي المؤثر وهذا ما لم يجده الناقد وافيا هنا . كذلك فان مبررات الجريمة واسبابها وجذورها لم تعرض جيدا واذا كان بيمنوف ابن احد الفلاحين الاغنياء ـ الكولاك قد قضى حياته مهتما بجانبها المادي على وصية والده في وقته ، فان شخصية كوشيليف «مجرم السيارات» وبروسكورياكوف مائعة وغير مبررة تماما ولا يكفي هنا رغبتهما في التردد على المطاعم والبارات . ويرى الناقد ايضا ان كوشيليف بارد الدم ، يحسب لكل شيء حسابه ، ويخطط لجرائمه تخطيطا دقيقا مضبوطا معطيا لكل صغيرة وكبيرة وزنها واهميتها . وكوستينكو يفرض ان الجريمة في هذه المرة لا اساس اجتماعي لها مطلقا فهي حالة شاذة ، ولربما يكون كوستينكو على صواب فيما يذهب اليه ، ولكن هذه الحالة لا تعفي الكاتب من ضرورة كشف طبيعة كوشيليف، وكذلك يبقى انحراف بروسكورياكوف الذي قضى من عمره اربعين عاما في عمله المفضل متحولا فيه من مجرد نقال الى مدير للمؤسسة نفسها ، يبقى بلا تبرير ايضا .

وتظل القصة على الرغم من بعض اخفاقاتها ممتعة تعطي القارىء صورة حية كبيرة لجانب مهم من جوانب الحياة السوفيتية . وقد تحدث الناقد الكسندر كالانوف عن الكاتب عند عرض هذه الرواية للمناقشة على طلبة معهد غوركي الادبي فقال :

يوليان سيمنوف واحد من الكتاب الذين ظهروا في اوائل الخمسينات ، وهو من خريجي المعهد الادبي ، درس الثقافات الشرقية وشغف بها ، ومنذ ذلك الحين نشر بعض الاعمال التي لها طبيعة بوليسية ، نجح بعضها واصاب الاخفاق بعضها الآخر ، ففي احدى قصصه التي كتبها حول الاعمال التجسسية تذهب مخيلته بعيدا بحيث يتصور من يصدقه ان الجواسيس الروس مشوا جنبا لجنب مع هتلر ومثل هذا لم يحدث طبعا . اخرجت بعض قصصه للتلفزيون . وهو واحد من الكتاب الذين يقرأون اليوم ، وغالبا ما يعتمد على الوثائق في اعماله بدرجة اولى . تبتدىء القصة البوليسية عادة بحدوث جريمة ويستمر السرد والاحداث حتى نصل الى معرفة من هو القاتل ، اي نصل في النهاية الى البداية . ثم عرض الناقد كالانوف لقصة بوليسية صدرت مؤخرا في فرنسا وعقد مقارنة بينهما وتحدث عن « اغاريفا ـ ٦ » باسهاب ولاحظ بان هذه الرواية كاغلب الروايات البوليسية السوفيتية الاخرى يعمد كاتبها الى جعلها رواية اجتماعية ايضا يكتبها لا لمجرد التشويق والقراءة فحسب بل ولطرح اسئلة حيوية كمعنى تجاوز القانون وما يقود اليه هذا التجاوز ، ولاحظ الناقد كالانوف ايضا ضعف البناء النفسي لبعض الشخصيات . ووجد بعض طلبة المعهد اعتماد هذه القصة حادثة غير مقبولة اصلا فمن يقدم على شراء سيارة ويحمل معه هذا المبلغ لا يسلم نفسه الى القتل بهذه السهولة ووجد طلبة اخرون ان القصة تطرح مشكلات اقتصادية هامة في قالب فني ناجح . نرى ان الجريمة تبدأ دائما في قدوم الضحية الى اماكن بيع السيارات لشراء واحدة، ولما كان عرض السيارات غير متوفر دائما في المخازن ، لذا يتدخل احدهم عارضا خدماته للزبون وامكاناته في بذل المساعدة كدليل او وسيط بين البائع الحقيقي والمشتري، فيقتنع الاخير ويتفقان على التواجد في احد الاماكن ـ الفنادق دائما ـ للشرب والحديث وعقد الصفقة ، وخلال ذلك تحدث الجريمة ويقتل ثلاثة اشخاص بطريقة التسميم بنوع معين من السموم ويختفون واحدا بعد اخر وتختفي معهم نقودهم دون ترك اي اثر في اماكن الجريمة » ويتم اكتشاف المجرم بعد فشله في جريمته الرابعة ويكتشف معه باقي افراد العصابة .

هذا ، وعلى الرغم من اراء النقاد وطلبة المعاهد الادبية ، فقد حظيت هذه الرواية على رضى القراء بشكل عام ويمكن لمس هذا من خلال ملاحظتك للعاملات والشباب وهم يقرأونها في عربات المترو والباصات بشغف في مكتبة كبيرين . ولا تعتبر هذه الرواية علامة مضيئة في مكتبة الرواية البوليسية السوفيتية فالى جانبها تقف ايضا الكثير من الاعمال الاخرى التي حققت بالفعل مستوى ادبيا وفنيا طيبا .

ويذكر ان الكثير من هذه الروايات تحول الى افلام سينمائية ناجحة .

رسالة المانيا الديمقراطية

مرتضى حسين

جورج أمادو في برلين

حل في المانيا الديمقراطية في الاسبوع الثالث من نيسان/ ابريل هذا العام الكاتب البرازيلي العالمي جورج امادو وقد استقبل من قبل الوف القراء استقبال الاجلال والاعجاب وسجل توقيعه على نسخ كثيرة من كتبه المترجمة باللغة الالمانيةليحتفظ بها مشتروها القراء كذكرى جميلة للقاء به . لقد الف جورج امادو حتى الان ٢١ كتابا وكثير منها مطبوع باللغة الالمانية يقبل القراء عليها اقبالا واسعا . لقد جلس في مقابلة صحيفة وشعره الابيض الكثيف يغطي راسه وقد كان يرتدي قميصا ازرق مزخرفا بدوائر ومربعات بيضاء . وهو ممتلىء صحة وحيوية فى عمره الستين متحدثا بسرعة بلغته البرتغالية قائلا :

لقد تعرفت على شقاء الحياة التي كان العمال يكابدونه . نشأت وترعرت فيوقتكان يحتدم بهالصراع ضد الملاكين الكبار ومنذ طفولتي اصبحت مرتبطا بحياة الشعب البرازيلي البسيط الذيانبثقتمنهجميع مؤلفاتي التي اعالج بها كذلك مشكلة التمييز العنصري المؤلمة فى البرازيل » .

لقد ولد جورج امادو فى ١٠ آب/ اغسطس ١٩١٢ لوالد كان مزارع كاكاو في مدينة (باهيا) في البرازيل . وقد بدأ بالكتابة في سن الثامنة عشرة . وقد تحدث في برلين فى المقابلة الصحافية عن الجهد المضني الذي عاناه في كتاباته وقال : « لقد كتبت بدافع رغبتي الشديدة للكتابة ولكي اؤدي فائدة لشعبي ووطني ، لمساعدة سكان البرازيل من اجل بناء حياة افضل .

ان كتبي توضح انه رغم قسوة الحياة فياوساط الشعب هناك امل وتفاؤل . وفى كتبي لا يندحر الشعب او يغلب على امره وانما يتفوق على البؤس والشقاء واعتقد ان ثقتي بالشعب وثقة القراء بي مهمة في هذا الموضوع . فالثقة تقابل بالثقة .

الافلام والسينما في المانيا الديمقراطية

ان كتب جورج امادو معروفة فى جميع بلدان العالم ورغم انتشار الامية في البرازيل فانه معروف في اوساط البسطاء من الناس لما يتلقى منهم من رسائل باستمرار وآخر كتاب له روايته التي صدرت فى البرازيل عام ١٩٧٢ بعنوان « تيريزا باتيستا ، انتي أتعبها النضال » وقد طبع منها اول الامر ١٢٠ الف نسخة ثم نفدت واعاد طبعها في ايلول ٩٧٢ بخمسين الف نسخة . وفيها يتحدث عن مصير امراة بيعت في طفولتها الى مالك اراض كبير ثم اصبحت مومسا . ومما قال أمادو حول ذلك :

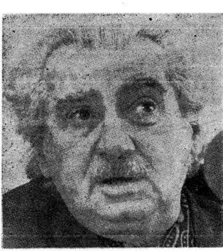
« ما يزال الملاكون الكبار حتى يومنا هذا يؤثرون في جميع مرافق الحياة في شمالي وشمالي شرقي البرازيل تأثيرا واسعا . والفلاحون فى الواقع من وجهة النظر الاجتماعية يعانون اسوأ الاوضاع في الحياة . وقسم واسع من رواياتي هذه يعالج هذه المشاكل بدقة . فتيريزا امراة شاهدت الكثير فأصبحت متعبة فى حياتها وقد ماتت بعد ان بذلت طاقتها للمقاومة . واعتقد ان جابريلا بطلة الرواية التي تحمل هذا الاسم لها نفس المصير الذي يعانيه الشعب تقريبا . كما ان تيريزا تشابه بمصيرها جابريلا .

ان جورج امادو انتمى الى الحزبالشيوعيالبرازيلي منذ عام ١٩٣٢ وقد منح جائزة لنين وله صلة حميمة بمختلف الكتاب التقدميين في العالم وقد زار الاتحاد السوفيتي ١٢ مرة .

ومن مؤلفاته « اناس من باهيا (١٩٣٤) » و « الجراليت ١٩٣٦ » و « سادة الساحل ١٩٣٧ » و « كاكاو ١٩٤٢ » و ارض الثمار الذهبية ١٩٤٤ » ونازح من سان فرانسيسكو في عام ١٩٦ و«غابريلا ١٠٥٨» و « ربان فى سفرة طويلة ١٩٦١ » و « رعاة الليل ١٩٦٤» و «دونا فلور وزوجها ١٩٦٦» و «وورشة العجائب ١٩٧٢» و « تيريزا باتيستا التي اتعبها النضال (١٩٧٢) .

دعتنا مؤسسة ديفا لانتاج الافلام في المانيا اليمقراطية لزيارة استوديوها الواسع فى بيلسبير قرب بوتسدام على بعد ٤٠ كيلو مترا من برلين وقد حدثنا مسؤولو المؤسسة بأنها تخرج كل عام ١٨ فلما للسينما و ٣٤ فلما للتلفزيون وللاطفال وافلام الكارتون (الحيل السينمائية) ومواضيع هذه الافلام تشمل معالجة مشاكل الحياة اليومية في المجتمع الاشتراكي حاليا في المانيا الديمقراطية . ومحور هذه الحياة العامل والطبقة العاملة والعلاقات بين الناس. وفى العامين الاخرين عولجت مشاكل فردية مثل فلم اسطورة پاول وپاولا وهي قصة حب بين فتاة وفتى كما هناك افلام من الادب الكلاسيكي ومنها حاليا فلم « انسان لا يستحق شيئا » وافلام تاريخية . وعدد افلام الاطفال التي يتم اخراجها سنويا حوالي اربعة افلام للاعمار ما بين ٤ ـ ٦ سنة و ٦ ـ ١٠ سنة و ١٠ ـ ١٤ سنة .

ومن مزايا الافلام الاشتراكية انها لا تتوخى الربح التجاري المعروف لدى شركات الافلام الراسمالية



الكاتب البرازيلي جورج امادو في سنه الستين

وهي على صلة تعاونية بمختلف مؤسسات افلام الدول الاشتراكية وقد انتجت مع ستوديو افلام الاتحاد السوفيتي مثلا فلم « غويا » كما انتجت افلاما بالتعاون مع بقية البلدان الاشتراكية . لمعالجة الروابط الانسانية بينها . ومؤسسة ديفا تتبادل خبراء الفن السينمائي والتلفزيوني والمخرجين والممثلين مع البلدان الاشتراكية ولها ستوديو لافلام الكارتون ويضم ٢٠٠٠ مستخدم وعامل و ٢٩ مخرجا علاوة على بقية الاستوديوات . وفي السنوات الخمس الاخيرة اقامت المانيا الديمقراطية ١٠٠ اسبوع للافلام في مختلف البلدان .

وفي المانيا الديمقراطية ٨٠٠ سينما وفي هذا العام سيخرج فلم عن كيبلر ضمن اخراج الافلام عن الشخصيات التاريخية . وسكان المانيا الديمقراطية يقبلون على زيارة السينما اقبالا واسعا ففلم « الكرز الناضج » زاره ٧٠٠ الف متفرج . ولدى مؤسسة ديفا للافلام ١٤ كاتب سيناريو دائم علاوة على العديد من الكتاب الاخرين غير المستخدمين لديها وتكاليف انتاج الفلم ما بين ٨٠٠ الف مارك واربعة ملايين مارك اي بمعدل ١ر٣ مليون مارك لكل فلم . وارباح المؤسسة تغطي مصروفاتها كما انها تتلقى من الدولة مساعدة سنوية بمقدار مليون مارك ومن اشهر افلامها « كنت في التاسعة عشرة من العمر » وقد زاره مليونا نسمة .

معرض رسم عراقي في برلين

اقيم في برلين برعاية وزارة الثقافة في المانيا الديمقراطية معرض للرسم والغرافيك والسيراميك للفنانين العراقيين نزيهة سليم وداود سلمان وقد افتتح في ٢٧–٤–١٩٧٣ الى ١٥–٥–١٩٧٣ . وفي حفلة الافتتاح اشار ممثل وزارة الثقافة بتطور الفن في العراق ولا سيما منذ عام ١٩٥٨ كما اشاد بمواقف الحكومة العراقية التي شجعت الفن والفنانين . وفي لقاء صحفي عند حفلة الافتتاح بينت الفنانة نزيهة سليم انها تتدرب الان في المانيا الديمقراطية على يد الفنان الالماني كليمكة وعلى فوموكا وستتخصص بفن كتب الاطفال واعمال الزجاج .

كما بين داود سلمان انه يتدرب في كلية الفنون الجميلة في برلين على الغرافيك على يد الاستاذ كليمكة وقد نال فائدة من تطور هذا الفن في المانيا الديمقراطية كما بين ان الفن يجب ان يكون ذا هدف سياسي يخدم المجتمع والا فهو ليس فنا اصيلا ومما قال :

« في لوحاتي اجمع الماضي والحاضر وفيها ملامح عراقية اصيلة تتحلى باللون والفكرة واشكال الوجوه وهي جزء من معاناة الشعوب فمنها الشعوب العربية كما ان فيها صورا عن حضارات سومر وآشور .

وتتضح في رسومي ملامح العنف كما في صورة كيلكامش لاني اريد ان يكون الانسان الحالي عنيفا في صراعه ضد المساوىء الاجتماعية واني ارسم الان صورا من حياة المانيا الديمقراطية وسأواصل رسم انطباعاتي عنها عند عودتي الى العراق . كما قال : لقد تعلمت من تدريبي في المانيا الديمقراطية ضرورة خروجي من الفردية وعدم ايماني بالتجريد . كما بين انه يعارض رسم الصورة الشخصية (Portrait) والمزهرية لأنهما تعبير عن الفردية وخالفته بذلك نزيهة سليم مبينة ان البورتريت والمزهرية لا تحملان مجرد الفردية وانما هما من المقتنيات التي يعتز بها الناس . وما ينفع الناس هو جيد وتعتمد الجودة فيها على مهارة الفنان وحسن اخراجها بفنه بطابع مثير .

لقد كانت الاعمال التي عرضها الفنانان العراقيان جيدة اثارت اعجابا لدى المشاهدين . وقد انتجاها في فترة وجيزة هي فترة تدريبهما في برلين فنزيهة سليم عرضت ٢٧ قطعة من لوحات ورسوم وسيراميك بينما عرض داود سلمان ٣٦ قطعة .

هذا ويؤمل ان تقيم المانيا الديمقراطية معرضا لرساميها في بغداد في شهر اكتوبر / تشرين الاول من هذا العام حسبما تحدث مسؤول وزارة الثقافة فيها .

حوار في الفن التشكيلي

القى فى جلسة الابحاث الاولى فى موضوع « دور الفن في القضايا العربية المصيرية » كل من السيد الدكتور خالد الجادر عن العراق والسيد محمود النبوي الشال عن رابطة خريجي لمعهد العالي للتربية الفنية في جمهورية مصر العربية . ثم القى السيد الصادق قمش عن تونس تقريرا خاصا بالحركة التشكيلية التونسية ثم تبعه عن العراق الفنان شوكت الربيعي في موضوع الفن الاشتراكي .. وعن جمعية خريجي كلية الفنون التطبيقية بمصر قرأ السيد محمود يوسف بحثا عن دور الفن فى خدمة الصناعة ثم تبعه السيد الهادي التركي عن تونس وتلاه السيد مصطفى الحلاج عن فلسطين .

أن أهم ما كان فى المؤتمر من بحوث ومناقشات لم تضعنا ازاء علامة متميزة بقدر ما لهذه الجلسة من أساسيات في مسار المؤتمر الفكري والفني على حد سواء اذ تجلت قيمة بحث الفن الاشتراكي للفنان شوكت الربيعي واهميته لكونه اثار عدة نقاط كانت موضع نقاش وجدال ومماحكات في جوهر الفن الاشتراكي .

وبذلك فرز المؤتمر لاول مرة فكرا تقدميا وكيانا ثوريا في بحوثه التي اغفلت فى اغلبها العناصر الثورية فى المرحلة الراهنة للامة العربية ، ودور الفن في استلهام والهاب المشاعر وايقاظ البطولات وايجاد الموقف الواضح الذي يتبنى طموحات وآمال تقدميي الشعب العربي .

تحدث الفنان « شوكت الربيعي » عن حاجة المجتمع العربي الى أتخاذ موقف واضح في الفن يساهم فى توعية الجماهير وتسليحها بالقيم السامية لبناء امة تؤمن بالاشتراكية حلا لمشاكلها الاقتصادية والثقافية والاجتماعية ثم تحدث عن دور الفنان فى تحقيق هذه الاهداف في ظل الشروط التاريخية موضوعيا لكي يساهم في خلق العالم المتجدد لاكتشاف قدراته ضمن الكتلة التاريخية الجديدة

ثم تساءل عما اذا كان بين العرب فنانون من الطراز الاشتراكي ، وهل ساهمت حركة التاريخ فى تغيير مواقفهم في ضوء التطور الخلاق للثقافة الاشتراكية .

وقد دعا الى قيام فن اشتراكي يتبع أحدث الاساليب المعاصرة سواء في الفن التجريدي الموضوعي او الطبيعي حيث يوضح ان الشكل الفني يجب ان يوازي فى تصاعده المضمون الفني لكي يكون لدينا فن غني وموجه يساهم في بناء المجتمع العربي الاشتراكي على اساس من الحقائق العلمية والشروط التاريخية .

وفى نهاية البحث تساءل الربيعي : ما هي الاشارات التي يعتقد المؤتمرون انهم رسموها في افق النضال العربي الراهن وابان احتدام الصراع بين قوى الثورة العربية المتمثلة بالثورة الفلسطينية المسلحة وبين قوى العدوان الصهيوني والتطويق الرجعي العربي والطوابير الخامسة داخل الاقطار العربية ومهماتها في تمييع وانهاء الامتداد التاريخي للثورة العربية وتصاعدها التطوري الهام فى مسار النضال الانساني .

مناقشة البحث :

اشترك في المناقشة كل من :

الدكتور . رمزي مصطفى – من مصر
د . صالح محمد رضا – من مصر
د . فلاح الجواهري – من العراق – البصرة
د . شمس الدين فارس – من العراق – بغداد
السيد أبو صالح الالفي – من مصر
السيد عطا صبري – من العراق – بغداد
السيد محمد محمود يوسف – من مصر
السيد ماهود احمد – من العراق – بغداد
السيد فرج عبو – من العراق – بغداد
السيد محمد مهر الدين – من العراق – بغداد
السيد اسماعيل فتاح – من العراق – بغداد
السيد قحطان المدفعي – من العراق – بغداد
السيد ضرار القدو – من العراق – الموصل

ماهود أحمد :

ظهرت على سطح التجربة الفنية فى الفترة الراهنة قضية الحرف ، والبعد الواحد .. ما هو موقفك منها ، وهل هذه دعوة الهدف منها التخدير وتمييع المسائل الأساسية ، ولا تخدم القضايا القومية والوطنية ؟

شوكت الربيعي :

اذا كانت هذه التجربة متطرفة سلبيا فانها بالنتيجة لا تخدم قضايانا الوطنية والقومية ويمكن تسميتها ظاهرة في مجرى الحركة الفنية على اية حال .

محمد مهرالدين :

بالضبط ماذا يعني المفهوم الاشتراكي ، وهل البعد

الواحد او استلهام الحرف في الفن يؤدي الى هذا الفرض أم انها دعوة لا تخدم الجماهير . ولماذا التأكيد عليها في هذه الفترة بالذات ؟

شوكت الربيعي :

الفن الاشتراكي هو احدى وسائل التعبير الحسية والبصرية الهامة لاي مجتمع متأخر مثل مجتمعنا او نام بتعبير رقيق ، ويستند في ذلك الى الجماهير وتطلعاتها المشروعة في التحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية . والانسان العربي قادر على ارضاخ اكبر قدر ممكن من تحديات العصر في ظل الشروط التاريخية الحالية وفي ضوء علم المعرفة . اما بالنسبة للحرف ودعوته او التأكيد عليه في هذه الفترة بالذات فهذا يعني احتمال تبلورها منذ عامين بصيغة ما ولكنها الصيغة المحتملة في امكانية تمييع بعض المسائل من قبل اوساط خارجية عن اصحاب الحركة نفسها .. وهي في تطرفها نحو اللا ادرية فيما وراء استعمال الحرف كخط وكسطح ، تعتبر تحول رجعي في مسار الحركة التشكيلية المعاصرة واغفال مشاكلنا السياسية والاقتصادية ، نحن بحاجة الى فن يستند الى الجماهير ويأخذ بقدراتها نحو الافصاح عن مواقف مضيئة في تاريخ نضالها الصلب .. هذا باستثناء ما احمله من انطباع شخصي ايجابي عن قادة هذه النزعة الحروفية .

د . صالح محمد رضا :

الفنان العربي ليس خاضعا لاي ظروف سياسية أو اقتصادية . الفن قديما كان خاضعا للظروف السياسية نتيجة ارتباطه بالقيم السائدة في المجتمع والظروف التي فرضت عليه عنتا ، مثال الضغوط التي اجرت من رجال الكهنوت او السلطة السياسية ، كانت هذه الظروف هي التي أملت عليه نظاما معينا . اما بالنسبة للحضارة الحديثة والفن يختلف عن زمانه الاسبق من حيث الحرية وخروجه عن القيود والتقاليد . الفنان العربي الحديث فوق النظام والسلطة هو صاحب الحق في التعبير عن ذاته الانسانية كانسان اولا وبالحرية . ذلك هو الطريق الوحيد لصنع الحضارة الانسانية حيث اصبحت الصلة بين الامم أكثر تقاربا عن ذي قبل خلقتها الظروف الجديدة لمقتضيات العصر الجديد . اللغة الجديدة في الفن بدون التسميات الحديثة هي لغة العصر ، ولا يمكن لاي مجتمع ان يصنع حضارة لوحده ، ولكن التكوين الحضاري اليوم تتدخل فيه امم كثيرة ، ولذلك اصبحت اللغة الفنية لغة سائدة نتيجة وحدة الفكر في الشعوب كاملة وذلك اثر من آثار التطور الصناعي والتكنولوجي .

شوكت الربيعي :

نحن لانطالب الفنان بأتخاذ موقف لا يؤمن به وهو غير ملزم بذلك ابدا فنحن ضد المنطق القمعي والتسلط الثقافي والفكري في الفن . انما ينبع الالتزام من صدق تجربة الفنان وعلاقته بحقائق وطبيعة نزعته الذاتية وتشوقها نحو العالم المتقدم ، اذ لا انفصال على الاطلاق بين الفنان والعالم الذي يطوقه وما يحدث فيه من تحولات سريعة مذهلة في عصر العلم . اما في مجتمعنا العربي اليوم – وهو يخوض نضاله القومي والوطني والاقتصادي عموما – فنحن احوج ما تكون للفن القادر على فرز مواقعنا من بين تشنجات الاحداث السياسية والاخلاقية والاقتصادية والثقافية وازمة الحرب في منطقتنا التي تغذيها الامبريالية الأمريكية والكولونيالية الدولية خلال دويلة العنصرية اسرائيل . نحن بحاجة الى فنان قادر على ممارسة الحرية الذاتية ضمن حرية امته ، وتحريك الجوهريات الخامدة في دواخل ابناء امته نحو تفاعل حيوي في الامل العظيم بالغد المشرق للنهوض بقدراته نحو الافصاح عن وضوح الموقف الثوري في الكتلة التاريخية الجديدة التي نحن المستذلون المهانون جزء من شريحتها المستقبلية . وهذا ما اعنيه بالالتزام ، وليس الالتزام . وهذه اللغة الجديدة التي عناها الدكتور رضا لا تفقد حرارتها بالتسميات الحديثة كالفن الاشتراكي .. بل تبقى فاترة بدون تحديد الموقف ووضوحه . نحن بلد متخلف بحاجة الى فن هادف يساهم في حركة التاريخ العام ويعبر عن اوسع الجماهير في ضوء تحولاتها الحضارية .

اسماعيل فتاح :

شوكت الربيعي فنان ، وقدم اعمال جيدة في المعرض . هناك تناقض بين الفن الذي طرحته في بحثك وبين اعمالك . وهذه تشكل خطورة على الفن بصورة عامة وعلى الناشئين

شوكت الربيعي :

في بحثي قلت : ان تحقيق وسائل التعبير يختارها الفنان بحرية تامة لانها تخصه لوحده ، وهو المسؤول عن اداء ما يؤمن به بالوسيلة التي يرتضيها هو . ثم قلت ان الفنان يمتلك الحق في ان يكون انسان العصر يعبر بوسائله الممكنة عن تطلعات امته الانسانية بأحدث اشكال التعبير ذات المستوى الجيد .

اسماعيل فتاح :

انت ترسم تجريدي وتطالب ان يفهمه الفلاح .. مستوى لوحاتك جيد ولكن لا تتماشى مع ما طرحته عن الفن الاشتراكي . ما هذه الازدواجية ؟

شوكت الربيعي :

انا لم اطالب الفلاح ان يفهم ما ارسم . انما اطالب المشاهدين ان يتحسسوا عالم الفلاحين عن قرب . ليساهم في تغيير العلاقات القديمة في حياتهم الكفاحية والخاصة .. ان عتمة ذوات هؤلاء الابطال تفصح عن عريها حينما تنمطل اجسادهم على (البواري) ويخيم السكون وتنغلق اسوار العالم القديم الا ابوابهم تظل مشرعة للريح .. يالهذا التجريد الرائع في مادة الحياة في الهور .. كيف تريدني الا اطالبكم بفهم هذا لداخل فلاحيينا وصيادينا واطفالهم ونسائهم حيث الاحلام تتمازج في حفاقي الغيوم المتشربة بخيوط الفجر الذهبية وهي أحلام لا تتعدى حضور الخبز والشاي والصبر والقدرية الابدية .

اسماعيل فتاح :

انت تجريدي . ولا يفهم رسمك الا الفنانون .. واعتبرها ازدواجية .

شوكت الربيعي :

الفن التجريدي له روافد عديدة وانا أمارس جانبا من عالمه الفني ، الجانب التبسيطي له وليس الذهني او اللا موضوعي لوحاتي واضحة ، الانسان فيها متميز .. الجو العياني والشواهد تشخيصية نوعا ما . واعتقد انه لا مانع من ممارسة التجريد ـ بهذه الصفات ـ في الفن الاشتراكي طالما يعبر بصدق عن الحقيقة للجماهير وقد سبق للفن الاسلامي ان قدم مثل هذا النوع ، وكذلك في الديانة المسيحية انني اوكد ان المضمون وحده لا يعني شيئا اذا لم يكن الشكل على مستوى عال مواز لقيمة المضمون وابعاده الفكرية .

ماهود أحمد :

ان موقفي من الفن التشكيلي ينسجم تماما مع بحث وبيان ومناقشة الفنان شوكت الربيعي .. وليس هناك خطورة كما ادعى السيد اسماعيل فتاح في بحث الفنان الذي كان في مجمله يؤكد الاشتراكية ودور الفن في تطوير المجتمع ضمن التحول الى الاشتراكية .

اسماعيل فتاح :

هذا الشيء الذي تتحدث عنه غير موجود في لوحاته عن الفلاحين .

شوكت الربيعي :

انا ادعو الاخوة والاخوات لزيارة المتحف الوطني للفن الحديث لمشاهدة لوحاتي .. ومن المؤسف ان تدفعني الى التحدث عن فني الخاص وسوف يأخذ وقتا هاما من المؤتمر .

د . رمزي مصطفى :

الاخ اسماعيل . ارجو ان نترك هذا الموضوع الشخصي وان نتوجه الى السائلين الاخرين كسبا للوقت.

د . فلاح الجواهري :

ان معايشة الحدث وتطلعات الجماهير وطرح الحلول لوضعنا الاجتماعي المتخلف من خلال الرؤية الاشتراكية، واضفاء هذه المفاهيم على القيم التشكيلية وطرحها على المؤتمر الذي ينعقد تحت شعار الفن ومعركة المصير لهو الموقف الصحيح والواعي . اني اجل وضوح الرؤية وصدق التجربة الحسية المتفاعلة مع واقعنا العراقي والعربي المطروحة في بحث الاستاذ شوكت الربيعي .

ان الخطر الحقيقي يكمن في تمييع المواقف القومية والمصيرية وفي محاولة جر الحركة الفنية الى الرؤية المغلقة المنعزلة للفنان وتسليط الاضواء على الاعمال التقنية البحتة الخالية من الرؤية وصدق التفاعل مع مشاكل واقعنا المتخلف .

شوكت الربيعي :

اشكر الاخ الدكتور الجواهري على موقفه من البحث وآمل ان يتفهم الاخرون انني مازلت اومن ان تصاعد الشكل في العمل الفني يوازي المضمون وكلاهما عنصر مهم في عملية البناء الجمالي لا انفصام بينهما .. ولكن الفنان الذي يؤمن بالاشتراكية ممارسا للفن التجريدي في ضوء فهمه وثقافته .. ليست هناك تفاسير جاهزة جامدة مكتبية في نظري عن أبعاد تطبيق الاشتراكية .. انها لا تمتلك شواطىء متكلسة أو مرجانية بدون فنار . انها عالم رحيب من الحرية التي تعني النظام .

أبو صالح الالفي :

اسمحو لي أيها الاخوة والاخوات ان اوضح بعض النقاط بخصوص الفن ودوره في قضايا الامة العربية لماذا لا يؤدي الفن مهمته الاساسية في التعبير عن اهداف وآمال الامة في مرحلتنا الراهنة .. انا اويد دعوة الفن جماهيريا وقد سبق وان ادى الفن دوره في كل التحولات الاساسية عبر مراحل التاريخ ولماذا لا يستخدم الفن التجريدي أو الطبيعي أو اية وسيلة تعبير شكلية يراها الفنان انها تلائمه كان الفن الاسلامي يتضمن هذا النزوع التجريدي في الاشكال الزخرفية وفي الخط الكوفي بأنواعه.. وقد كان الفن آنذاك ملتزما بتقديم الوجه الكامل لحاجات المجتمع الاسلامي .

شوكت الربيعي :

أوافق الاستاذ الالفي على ما تفضل به مشكورا .

فـرج عبـو :

الالتزام عند الفنان أمر واجب . فالفنان الملتزم الذي يخدم مجتمعه ودولته وجيله والذي يمتلك الاصالة يخلق عملا حضاريا ضاربا جذوره الى اعماق المستقبل البعيد . مات بيكاسو – مثلا – وكان منتميا الى حزبه مع امتلاكه الاصالة والاكتشاف والبحث بينما كان رفائيل وميخائيل انجلو فى عصر النهضة ملتزمين بالكنيسة والكنيسة لم تمنعهما ان يكونا مع حملة المشاعل العبقرية في العالم وحتى الوقت الحاضر . وهذا مما يجعلني اوكد ضرورة الالتزام الفني المعاصر دون الافراط بالرؤية والمعاناة .

شوكت الربيعي :

اشكر الاستاذ فرج عبـو على موقفه الواضح وليس لدي اي تعليق مع تحفظي بالنماذج التي استعان بهـا كامثلة .

د . نورالدين فارس :

انني أومن بالفن الواقعي وليس التجريدي الذي تفضل به الاستاذ الربيعي .. الفن الواقعي الذي يجسده فن الجدار ، ومن خلال عمل الجداريات يستطيع الفنان ان يطرح قضايا الشعب المصيرية بشكل متطور وبصورة مباشرة أمام الجماهير وذلك من خلال الاسس الصحيحة للفن الجداري .. ولكن مما يؤسف له اننا نلاحظ هذه الايام التأكيد على الحرف العربي .. والبعد الواحد .. ماذا قدم هذا الحرف الى قضايانا القومية ؟

شوكت الربيعي :

قلت عن هـذا الموضوع اذا استغل من اطراف لا يعنيها الفن سوى جعله وسيلة للتحذير لا غير فهـو تحرك رجعي سلبي انه الانحياز فى بوار من الترف والتأمل دون الوصـول الى نتيجـة .. ماذا وراء الحرف غـير مواصفاته اللغوية والتشكيلية: الزخرفية منها والساكنة ..

ماهي القيمة التي يعطيها الحرف على قماش اللوحة فيما بعـد ؟

د . رمزي مصطفى :

كنت قد سجلت اسمي في قائمة المتسائلين الا ان الدكتور خالد الجادر انتخبني رئيسا للجلسة ما حال دون مناقشة بحث الاستاذ شوكت .. فهو قد تحدث عن الفن الاشتراكي وجـاء بنظريات وفلسفات ، وتحدث عن الجدليات .. الخ . وقد هاجم التراث بشكل عجيب وخاصة اللغة والحرف العربي، ولا ادري هل يطالبنا بايجاد لغـة اخرى أم ماذا .. لقد الغى الحضارة الاسلامية والتاريخ كله واتهـم بأن استعمال الحرف بانه تحرك رجعي .. وهـذا أمر مرفوض من الاساس . ثم انه يرفض حتى بديهيات واضحة عما تتركه القيم الفنية للحرف في العين من آثار نسي الآثار السيكولوجية والمشاعر الخاصة للانسان العربي .. وانا وان هاجمته الان .. الا انني في نقطة ثانية سادافع عنه فى مجال استخدام الفن التجريدي للتعبير عن موقفه فانا اويده في ان وسـائل التعبير تعـود لقناعة الفنان نفسه ، وعندي ايضـا ان الشكل والمضمون واحد لا انفصال بينهما على الاطلاق اذا نضج الشكل يجب ان يكون هناك تكافؤ فى نضـوج المضمون وانا اختلف مع الاخ اسماعيل فتاح بخصوص وجود تناقض بين الفهم الذي طرحه شوكت الربيعي وبين الفن التجريدي .. لان الفنان انما يحاول بتبسـيطه الاشكال – التوصل الى غايـة تعبيرية للمشاهد .. الفنان الشعبي مثلا يرمز الى الحصان باللون الازرق او الاخضر لدلالة معينة شعبية ذات أثر كبير في عين المتلقي .. هل هذا يعني أن التجريد هنا ضد مفهوم الوضوح .

شوكت الربيعي :

اشكر الدكتور رمزي على تأييده لموقفي فى انه ليس هنـاك تناقض بين موقفي في االبحث وبين ممارسـتي للتجريد .. ولكنني اعترض على ملاحظته الاولى في كوني الغي التاريخ الاسلامي وحضارتنا العربية مـن خـلال الحرف العربي .. انني ارفض هذا الراي جملة وتفصيلا. فانا مدين لهذه الحضارة الاسلامية في وجودي بل انا جزء من هذا التراث العظيم للحضارة العربية وتشكلي مع تحولات واحداث امتي جزء من تحركي نحـو ايقاظ الجوهريات الحقيقية فى بنيان المجتمع العربي وبعثه من جديد .. ولكنني ارفض اختيار سلوك استنهاض أجزاء التراث المتحجر الذي لا يوازي تحولات العصر واستنفاد ابعاد التكنولوجيـا لخدمة البشر .. كما وانني اعترض على الراي القائل بانني ارفض التحدث عن الحرف لغـويا وبلاستيكيا ..الحرف اذا استعمل على قماش اللوحة نفى كونه ينتمي الى اللغة العربية، بل ان استعمال الحرف في اية لغة من لغات العالم في اللوحة دون هدف، فانه لا يعني شيئا مهمـا . ماذا وراء هذا الوضع اللغوي في الفن ، والى اي شيء يقودنا هذا الاسلوب الذي يستلهم الحـرف .. وماذا بعد ذلك . أين التعبير عن قضايانا المصيرية فى هذا المجال .. الكل يعلم ان للحرف حالتـين ، سـكونية وحركية وكلاهما يؤثر في العين بقـدر وضوح معناهما اللغوي وقيمتهما التشكيلية . لكنه ليس فن المستقبل :

كما انني ارفض اتهامي كوني لا أومن بالمفاهيـم السـيكولوجية فى الفن . لأنني أعلم باستحالة ذلك على الفنان .. قـد تهزني تشكيلة حرف فأطرب لها وقـد تشعرني اخرى بالنوم وقد ارفضها لكنها على اية حـال ظاهرة ما لعبت دورها النفسي في المشاهد وثبتت قيمتها

البلاستيكية ، ولا يمكنني الاعتماد في احكامي عن اهميتها على العوامل السيكولوجية انما هناك حس متميز او رؤية بصرية تفرز القيم الجمالية في الاثر الفني . الى اين تقود هذه الظاهرة ، او القيمة اللغوية او الحروفية ؟ .

أهو استلهام لقيم التراث التي لا تقدم عطاء جديدا في ظل ظروف جديدة ! ماذا يعني التأمل في هذا المضمار والانسياب في احلام اليقظة وقادة المقاومة الفلسطينية يقتلون في عقر دارهم ؟

ماذا وراء هذا الالهاء المصطنع في الترف البرجوازي.. و « دماء الضحايا فم » . المفروض ان تكون في مستوى المسؤولية والاحداث التي تهمنا بالصميم وان نوقظ الجوهريات الخامدة في ذواتنا لكي نخلق الحوافز الجديدة في وسائل تعبيرنا المتعددة . نحن بحاجة الى « نوئيما » على الدوام لايقاظ الجوهريات التي فينا .

ماهود احمد :

أؤكد مرة اخرى ان منظري البعد الواحد والحرف الذين يعتقدون « بان التزاماتهم الروحية اهم بكثير من التزاماتهم القومية والاجتماعية » يعتبر اساءة بالغة لالتزامات الفنان العربي كانسان وكمواطن .

شوكت الربيعي :

ليس لدي ما اضيفه .

قحطان المدفعي :

متى شوهد آخر فلاح يدخل صالة المعرض ؟

شوكت الربيعي :

سؤال عميق والمفترض ان يكون الجواب أعمق ، والرد الواضح موجود لدى الاستاذ المتسائل لانه مسؤول ايضا ضمن مسؤولية المثقفين ومواقفهم ازاء التاريخ الطويل من التأخر والعبودية والقمع والاضطهاد واللا انسانية في فترة حكم الاقطاعية وتخلف البرجوازية التي لعبت دورا خطيرا في عبودية الانسان العربي واذلاله . ونحن اذ نشاهد هذا الوضع المزري للفلاح العراقي ، فلأن الاستعمار عرف كيف يحرك ارتاله ويوجه عملاءه في الداخل لخنق التطلعات المشروعة للفلاحين ابتداء من ثورة العشرين ، واعتمد في ذلك على تخدير بعض المتعلمين وانصاف المثقفين بتمرير الغزو الثقافي وتوسيع العلاقات الماسونية المقيتة للمساهمة في تأخر المجتمع والحفاظ على توازن ذلك التأخر بين الفلاحين بشكل خاص لانهم يشكلون اوسع طبقات الشغيلة في العراق . نحن نرفض اي تلاعب في الالفاظ من أجل احتقار الفلاحين . ليس من يدخل صالة المعرض هم صفوة المثقفين وحدهم .. اليس من حق الفلاح مشاهدة أحدث المعارض وركوب أحدث السيارات والطائرات وارتياد ارقى الصالات واقتناء احدث الازياء وتدخين ارقى انواع السيجاير .. اليس من حقه التمتع بالحياة ؟ الحياة لكل العاملين المنتجين ، وليس للطبقة الفراغية اللاهية في ضباب الوهم .

لي الشرف العظيم ان اكون الفلاح الذي يدخل صالة المعرض لانني مساهم فيه .. ولانني أهل للمشاركة فيه . فذلك جزء من حقي في الحياة .. اليس الشاعر حسب الشيخ جعفر فلاحا . اليس تركي الحميري وسعدي يوسف وعائلة المطلبي من الشعراء والادباء والمثقفين والروائيين وغيرهم كثير .. اليسوا فلاحين . أو ينتمون الى طبقة الفلاحين ! انشدان المجتمع الاشتراكي يعني ايجاد فرص العيش لكل فرد بكرامة وحرية ، وبالعمل المثمر وحده يعيش الانسان .

الفنان الحقيقي يهمه الآن ليس الفلاح او العامل وحسب ، بل وموت فيتنامي وانتصار مناضل في موزنبيق وارتيريا وانغولا وفي امريكا اللاتينية وآسيا وفوق كل بقعة ارض ما زال الانسان المناضل يكافح من اجل انتصار الحقيقة .

عطا صبري :

الاستاذ شوكت الربيعي يتحدث عن الفن الاشتراكي بكل وضوح والشيء الذي اتساءل عنه . هل اطلعتم على التجربة الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي والصين ودول المعسكر الاشتراكي حتى ترفضوا ماطرحه الفنان الربيعي

شوكت الربيعي :

انني أؤيد الاستاذ عطا صبري في تساؤله الرائع هذا

د . فلاح الجواهري :

نحن لا نعيش مشاكل القرن العشرين بقدر ما نعيش مشاكل اجيال القرون الوسطى من الامية والمرض والتسلط الاستعماري . لماذا نفتعل رؤية عصر الذرة والصاروخ ؟ هل اكتفتنا مشاكلنا الاجتماعية بحثا لكي نتفرغ لدراسة عقد الفرد الشخصية البحتة (اكرر العقد وليست الرؤيا) .. هل ادينا واجبنا في النضال ضد الاستعمار الجاثم على ارضنا الكبيرة فحسب بل على عقول الجمهرة الغفيرة برواسبه الثقافية والتقنية لكي نتفرغ للبحث في الرؤيا الجمالية لوحدها — اللون — الخط والتكوين دون اغنائها بمضمون ؟ هل قدمنا فنا يستوعبه الجمهور ولو لفترة زمنية قصيرة ووصلنا حلقة الانقطاع بين الف من السنين وعصرنا هذا لننتقل به الى استيعاب التجريد .

اننا نقفز قفزة لاتتناسب ومهام رفع مستوى الثقافة الفنية هل يعرف الحاضرون — ولا اتحدث عن جمهور المتذوقين ، مفهوم الطيف لكي نحاول ان نجعله يتفاهم بلغة الكم والكوانتوم في مشاهداته الفنية ؟ هل يستلهم التراث دون ربطه بالاحداث المعاصرة والمواقف الاجتماعية وهل التراث هو اللوحة والزخرف وحده او هو تراث حركات فكرية وثورات وتحول اجتماعي . للفنان موقفان :

فكري مدرك وقد يطرح في مؤتمر او اجتماع او حديث ، وموقف آخر هو التعامل مع السوق الرائجة – في الشراء والنقد وتوجيه الانظار اليه واعتقد (ان هنالك أوساطا تروج بعض البضائع دون غيرها) .

بهدف اسقاط الحقيقة . ان هذين الموقفين هما (الازدواجية والمساومة) لماذا نخجل من الثائر والبندقية وهما عنصران مؤثران وجدانيا قد يوضعان في صياغة فنية مهمة وأصيلة .

لاحظت في حديث احد المتحدثين الاهتمام بقضية التسويق الى العالم الغربي اكثر من الاهتمام بطرح مشاكلنا الاجتماعية من خلال الرؤية التشكيلية . ان الاهم في ذلك هو الموقف . يجب ان لا يؤثر السوق البرجوازي في زعزعة فكر الفنان وثوريته .

شوكت الربيعي :

ليس لدي ما اقوله . أنا في جانب ما طرحه الاخ الدكتور الجواهري .

محمد محمود يوسف :

« يقترح عدة مواضيع في ادخال توصيات حول القيم الاسلامية والحضارة العربية ضمن بحوث المؤتمر » .

وقد تناقش معه الاستاذ عطا صبري وفرج عبو وأبو صالح الالفي أما شوكت الربيعي فقد قال ان هذه الاقتراحات تطرح على اللجنة العليا للمؤتمر .

محمد مهرالدين :

ماهي الخلفية التي اعتمدها الاخ اسماعيل فتاح حينما طالب الفنان شوكت الربيعي ان لا يطرح التجربة التجريدية في الفن الاشتراكي .. ما هي الارضية الحقيقية التي يمتلكها (الترك) لكي يتحدث عن الفلسفات والافكار؟

شوكت الربيعي :

هؤلاء ،ينظرون الى اشيائنا بشبكيات العيون الاوربية أما نحن فعيوننا ترى مشاكلنا وقضايانا وبؤس فلاحينا وأضطهاد عمالنا وقهر شغيلتنا بعين الحب والثورة والتغيير والمستقبل .. ثم نطرح ما نراه مناسبا في مرحلة الثورة الوطنية .. انني أومن وفي ضوء علم المعرفة التأريخية، أن حرية الفنان تنبع من أصالة موقعه في التعبير وتصاعد كل من الشكل والمضمون هو الذي يقود التجربة نحو الافصاح عن وضوح الموقف الذي لا لبس فيه .

هناك لحظات متيقظة في اعماق الانسان الشعبي مرتبطة بالتاريخ الطويل من العادات والتقاليد والاعراف والاخلاق والغيبيات المترسبة والسحر والموت وعند محاولة رسم ما يعتقده هذا الانسان الشعبي فانك تعبر وفق فهمك عن رؤيته للاشياء .. محاولة رسم ضوء نجم آت عن بعد عشرين سنة ضوئية نراه في لحظة واحدة نحن الواقفين على الارض .. بأية وسيلة يمكن التعبير عن هذه العلاقة . لماذا لا أستعين بالروح الفطرية في تبسيط الاشياء في الطبيعة والاستعانة برموزها الهامة التي يفهمها الشعبيون . انها دمج الاسطورة بالواقع عبر الوان ومساحات وتكنيك يتلاءم والنزعة الفطرية .. انها وسيلة ايصال مهمة . كان يلجأ الرسام زمن انتشار الديانة المسيحية الى تبسيط الاشكال المراد توصيلها الى المشاهد وخاصة رسم السيد المسيح وبيده سمكة حيث يحقق الفنان هذه القطعة بأبسط أشكال التعبير وبالقدر الذي يسمح له باختزال الخطوط .. لماذا يفعل الفنان ذلك لو لا انه يهتم بوسيلة الاتصال بالجماهير عن طريق تجريد العناصر الطبيعية الى اشكال واضحة مبسطة ذات مسحة شعبية ما الذي يهدفه ..انه يهدف الى تقريب فكرة الديانة المسيحية ...

د . صالح محمد رضا :

اعترض على هذه النقطة لان الزمن الذي يتحدث عنه كان الفنان يخضع فيه لمنطق الكنيسة اما الآن فالفنان كما قلت فوق السياسة والنظام والسلطة .

شوكت الربيعي :

ولماذا لا يخضع الفنان لضميره وذاته وهو يراقب التهديد الدائم بالحرب والمجاعة والدمار .. ما الغرابة في خضوع الفنان لموقف انساني شامل يساهم فيه ويدافع عن تحقيقه . هذا جانب . والجانب الاخر . قلت ان الهدف من اختيار وسيلة التعبير التي ادعوها وسيلة الايصال هو تقريب الفكرة المراد الافصاح عنها الى ابناء الشعب بالمستوى الشكلي الناضج الذي يوازي نضوج المضمون وفي اعتقادي أن تعبير الفنان الذي يؤمن بالاشتراكية ينبع من حريته في اختيار الشكل المناسب للتعبير عن تطلعاته وآماله التي هي جزء من تطلعات وأماني الجماهير في مرحلة البناء الاشتراكي..انني ضد الجمود والتشنج العقائدي ، ولكنني التزم بأبعاد الحرية المتاحة لي والتي تنظم من سلوكي وتحول دون التسيب والليبرالية والنرجسية والبيروقراطية .

وبعد أن تحدث الاستاذ أبو صالح الالفي عن تبني موقف الفن الجماهيري في هذه المرحلة الهامة من تاريخ الوطن العربي وأجاز للفنان اتخاذ اية وسيلة تعبيرية يراها تناسبه كما فعل الفنان المسلم في التجريد الزخرفي للخط العربي ، ضرب أمثلة عديدة عن ذلك .

ثم أعلن الدكتور خالد الجادر أختتام جلسات البحوث في المؤتمر .

سجلت الندوة واعدت من قبل
جمعية التشكيليين العراقيين
فرع البصرة

مع الكتب

المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر

تأليف : عبد العزيز شرف
عرض وتعليق : سهير سيد أحمد

حين يكون الادب العظيم وعاء للثورة العظيمة . يغدو من خلال الكلمة المنسوجة من لحم ودم قضيته ، سفرا للقضية ، ونشيدا مجيدا من اناشيدها .

والادب الجزائرى قد كان كذلك بهذه العظمة . لان الثورة الجزائرية قد كانت كذلك بهذه العظمة ايضا .

وفي كتاب « المقاومة في الادب الجزائرى المعاصر »(١) والذى كتبه الاستاذ عبد العزيز شرف ، نطالع المسيرة الكبرى للثورة ، ونقرأ في ضوء اللهب المتقد من دم الثوار ملحمة البطولة والفداء للانسان والكلمة معا .

ان محمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين ومولود فرعون وامثالهم من ادباء وشعراء الجزائر الذين فرض عليهم ان تكون اللغة الفرنسية لغتهم الام ، قد كانت هذه اللغة بالنسبة اليهم لغة المنفى ، ومع ذلك ، وبعبقرية استخدموها وعبروا بواسطتها عن خفقة قلب الجزائر العربية ، وصاغوا بحروفها اشواق ومطامح الانسان العربي الجزائرى وبلوروا وجدانه النابض بالحقد على الاحتلال ، والعزيمة على الكفاح ، والصورة الى التحرر .

وفي مقدمة هذا الكتاب ، يقول المؤلف ان ثورة الجزائر ــ كغيرها من الثورات الانسانية الكبرى ــ تجربة من اكبر التجارب الثقافية الانسانية . وذلك بما قدمته للشعب من رصيد فورى وقيم معنوية رفيعة ، فهي قد اثبتت اصالة الشعب الجزائرى وتشبثه بمبادىء الحرية والعدالة ــ والى جانب العوامل الرئيسية المباشرة المرتبطة بالظروف الموضوعية والمنبثقة من الواقع الملموس الذى عاش في ظله الشعب الجزائرى خلال فترة الاحتلال ، يوجد عامل رئيسى آخر لقيام ثورة الجزائر ولاندفاع الجماهير الى الكفاح المسلح ، ويتمثل هذا العامل الفعال الذي غذى الكفاح ومده بطاقات جديدة ، في احساس الشعب الجزائرى بمحاولات الاستعمار لمحو معالم شخصيته العربية وخصائصه القومية ، وابادة تراثه الفكرى والحضارى تمهيدا لاذابته في قومية اجنبية .

ولعل ذلك يبرز سبب اختيار المؤلف لموضوع كتابه ، كما يوجزه ، في ان المرحلة التى تمر بها الامة العربية اليوم احوج ما تكون الى كل عمل ادبى : ابداعى او نقدى ، لابراز روح المقاومة الاصلية في شعبنا العظيم ومن جهة اخرى ، يشير المؤلف الى ان الادب الجزائرى شأنه شأن ادب المغرب العربى كله لايزال مجهولا لدى الجمهور المشرقي ، وفي هذا ما يجعلنا نحرص على عرض هذا الكتاب .

وفي الباب الاول من هذا الكتاب « مأساة التعبير في الادب الجزائرى » بفصوله الثلاثة يعرض عبد العزيز شرف للمقاومة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي ، ليتحدث بعدها عن « الواقع الفكري والثقافي في الجزائر ١٩٢٠ ــ ١٩٥٤ » فيبين ان فترة الازدهار ــ الاستعمارى ــ اى بين ١٨٧٠ ــ ١٩٣٠ كانت شعوب المغرب فيها محرومة من كل اداة للتعبير عن ذات نفسها ــ ويشير الى محاولات القضاء على الشخصية الجزائرية قضاء تاما ، حيث اختفت المدارس الدينية التى كانت تعلم القرآن ، وحيث كانت الصحف الجزائرية الحقيقية نادرة مهددة باستمرار ، وفي هذه الظروف كان الادب الشعبى كما قال مولود معمرى ــ بحق ــ لاكثر من الزمان ملاذا حقيقيا لشخصية الشعب الجزائرى وامانيه فساعد على بقاء القيم الجزائرية واستمرارها مما اسهم الى حد كبير في انجاح الثورة الجزائرية .

ويرى المؤلف ان مأساة ٨ مايو ١٩٤٥ هى البؤرة التى التقت حولها الحركة الوطنية فاختفى الشقاق والخلاف وتمخض عنها الاصرار على الكفاح المسلح الذى اندفع من بعد في ثورة شاملة .

ويخلص من ذلك الى ان هذه التطورات اتاحت انبثاق ادب جزائرى جديد ، وان كان هذا الادب يتخذ اداته من لغة المحتل ، كنتيجة للمطالب الوطنية التي

فرضت نفسها . وان كانت هذه الضرورة تحمل تناقضا في طياتها ذلك ان الادب بهذا الشكل الجديد لم يعد يتجه الى مجتمعه الذى يصفه ويحلل واقعه ، وانما اصبح يستجيب لمتطلبات خارجية تفرض عليه ان يمر في طريقه بخط فرنسا وان يستعمل في ادائه لغة اجنبية عنه هى الفرنسية . هكذا كان الكتاب الجزائرون كما قال عنهم مالك حداد « هم المستفيدون المساكين من تيار هادم ومهدوم معا » .

ومن هذا المدخل يناقش المؤلف « مأساة التعبير لدى الكتاب الجزائريين » فيبين ان « مفتاح » المأساة لدى الكتاب الجزائريين في ان اللغة الفرنسية تفصلهم عن الجزائر التى تنطق بكليتها العربية ، وهذا ما سماه مالك حداد « باليأس الفنى » ويقول مالك « يأس » ويضيف عليه صفة « فنى » لان الكتاب الجزائريين لم يبتلوا باى مرض من امراض النفس التى اصيبت بها بعض المدارس الادبية الغربية . فلم يبحثوا عن ذواتهم ولم يرزحوا تحت وطأه القلق الميتافيزيقى على حد تعبير الاستاذ شرف ولم تمزقهم الصراعات الايديولوجية ولم يتأرجحوا بين ترددات سياسية . ولكن الشاعر ، مالك حداد عندما يذكر مأساة جهله باللغة العربية ، ويئن في اسى ومرارة :

« ستقول : ان مالكا هذا يستخدم كلمات فرنسية وما أهمية ذلك ؟
« ان كلمة الجزائر يمكن ان تقال بالصينية .
« بلى يا اراجون .. تلك هي مأساة اللغة ..
« لو كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية ..... »

ويفسر المؤلف مأساة التعبير هذه بـ « الغربة » او « النفى » ويرجع جذورها الى سببين :

اولا – ان الجمهور الطبيعى لكاتب عربي هو الجمهور العربي وهو في هذه الحالة لايستطيع ان يصل اليه بشكل واسع رغم انه يصل في الجزائر الى « البعض » منهم .

ثانيا – انه من الصعب على الكاتب وهو يكتب بلغة غير جزائرية ان يعبر عن الحقيقة الجزائرية.

ولكن المؤلف يخلص من ذلك الى ان الادب الجزائرى الذى يشهد على هذه المسألة والمأساة التاريخية ، ادب عربي جزائرى يعبر عن ذاته باللغة الفرنسية ، ونقول معه بان ذلك ليس ادانة للثقافة الفرنسية او اللغة الفرنسية فجميعنا نعترف بما لهذه الثقافة الفرنسية من فضل على الحضارة العالمية ولكنه ادانة للاستعمار الذى تسبب في خلق هذه المأساة .

على ان المؤلف يخلص في نهاية هذا الفصل الى ان الادب الجزائرى المعاصر يتسم بصفتين اساسيتين هما :

اولا – كونه يعبر عن ذاته باللغة الفرنسية .

ثانيا – كونه يفضح الاستعمار ويندد به قبل قيام الثورة الجزائرية واثناء هذه الثورة فلقد ادرك الكتاب الجزائرون جميعا – كما قال مالك حداد – ان التاريخ والادب شيء واحد فالكاتب الذى يعتبر نفسه منتميا للثورة الجزائرية ، والذى يشترك في هذه الثورة ليس بالضرورة شخصا سياسيا ، ولكنه بالضرورة يسهم بعمل سياسى « وليس علينا ان نختار نحن الكتاب الجزائريين ، فلقد اخترنا وانتهى الامر ، والتزمنا بالثورة والتحقنا بها دون اي وجل » .

وهكذا اصبحت ضرورة التعبير بلغة اجنبية لدى الكتاب الجزائريين سلاحا يستخدمونه في معركة التحرر. لانهم لم ينسوا وهم يكتبون ان « الكلمة الصادقة التي تخرج من قلب انسان موهوب ذى عاطفة صادقة ، تتمكن ان تفعل في الاخرين وان تخدم بقدر ما يخدم المدفع او المحراث » .

وينتقل المؤلف الى الباب الثانى حيث يتحدث عن « ادب المقاومة في الجزائر » فيجيب في الفصل الاول منه عن سؤال هام :

– لماذا اصبح الادب الجزائرى ادب مقاومة في مجموعه ؟

يقول عبد العزيز شرف ان ادباء الجزائر عبروا عن هذا الصراع الكامن في اعماقهم بين اللسان الناطق والوجدان النابض ، الامر الذي يجعل « الخيال » وان كان جزءاً من عناصر العمل الادبى ، لا يستطيع وحده ان يخلق شخصيات نمطيه ، يتجسد فيها ما يضطرب في مرحلة تاريخية محدده من الاحداث التى تزلزل الضمير الانسانى ومن هنا اصبح كتاب الجزائر جزءاً رئيسيا من جبهة القتال ويضيف الى ذلك التاكيد على « البعد الانسانى » في ادب المقاومة الجزائرى ، حيث صدرت اعمال الادباء عن اعتقاد بأن حرب الجزائر لم تكن حربا عادلة وحسب ، بل هى حرب من اجل المدنية . من اجل الحضارة . ومن هنا اعطى الادب الجزائرى المعبر بالفرنسية للرأى العام الادبى في العالم قيمة انسانية قوبلت باحترام شديد . تتمثل هذه القيمة الانسانية في ان ادباء الجزائر لم يبحثوا عن مفهوم الحرية في المعاجم وانما بحثوا عنه في منحدرات الاوراس .

ويناقش الكتاب هذا المفهوم في الفصلين الاخرين من خلال « المقاومة في القضية الجزائرية » و « الشعر الجزائرى » ويذهب الى ان القصة الجزائرية تمكنت من التعبير عن مدى الالتزام الشخصى لرجال ملتزمين بالتضامن في الكفاح المشترك داخل مجتمع مستعمر ، وهى ايضا قصة الاحساس العاطفى لهؤلاء الرجال عندما يتحدثون عن تاريخ بلادهم . ومن هنا كانت القصة الجزائرية في هذه الفترة التاريخية تصور شكلا خاصا نجده لدى قصص المقاومة بشكل عام في العالم ، فهى في غالب الاحيان انموذج للقصة الثورية والشعرية في حوارها كما انها قصة الحب والحياة. ومن هنا كانت نتاجا ملتزما ازاء اتجاه تتلاءم فيه الظروف الخارجية مع الظروف الداخلية . او كما قال ناظم حكمت « ان الكاتب يعبر عن اعمق مافي قلبه وفكره » .

اما الشعر الجزائرى المعبر بالفرنسية في وضعيته

من الشعر العالمي الحديث ، فهو كما يقول الاستاذ شرف « شعر مقاومة في مجموعه » . وذلك لانه مثل القصة وغيرها من الاجناس الادبية قد انبعث من صدور الشعراء الجزائريين ليشهد على مأساة تاريخية . فيذهب الى ان الشعر لم يهمل قيمة « البعد الانساني » في العمل الفني اثناء المقاومة بالتحديد . وكان على الشعراء ان يواجهوا تحديات ثلاثة هي الى جانب الاستعمار : الفقر والتخلف الثقافي

ويرى ان من الشعراء المجيدين ، مالك حداد الذى يقول في مقدمة ديوانه « الشقاء في خطر » .

« انك تتالم في صميمك حين ترى الاشجار تقطع لتصنع منها كعوب للبنادق ..... مع ان لاشيء أجمل من السلم . انك تعلم ان الاشجار لم تكن توافة لان تنتهي حياتها بأن تصبح كعوبا للبنادق . ولم تكن الاقبية الرطبة لتميل أبدا الى ادخار بارود للقتل . الا ان الاعضاء لاتعطى دائما الوظيفة التي تستحقها » ..

وهكذا يرسم مالك حداد مهمة الشاعر في عصرنا الذى يحب ان يسميه « عصر الاحترام » حيث يصبح العالم العربى كيانا اخلاقيا واتجاها انسانيا . وحضارة تقدم الى اولئك الذين لايستعبدون الانسان ولكنهم يقدرونه حق قدره . ان مهمة الشاعر كما يحددها مالك هى ، ان يقضى على الشقاء « وان علينا ان نثار لهذه الفابات التى لم تهيئها الحياة لتكون سواعد للبنادق » ..

وفي الباب الاخير « اتجاهات التجديد في الادب المعبر بالفرنسية في الجزائر » يذهب المؤلف في الفصل الاول منه « مظاهر التجديد في الادب الجزائرى » الى ان هذا الادب جديد سواء بالنسبة للغة الفرنسية التى يعبر بها ، ويتخذ منها اداة للتعبير ، أو بالنسبة للادب العربي الذى ينتمي اليه روحا ومضمونا وان كان لايعبر باللغة العربية.

ويرجع ذلك الى الخصائص الذاتية التي استمدها من البيئة ذلك الى الخصائص الذاتية التى استمدها من البيئة الجزائرية . والى انه ادب مقاومة في مجموعه . ويتحدث في الفصول الاخرى انطلاقا من ذلك عن مظاهر هذا التجديد في القصة والمسرحية ويرى ان هذا الادب في تجديده لم يفقد اصالته الحقيقية التى تعنى القدرة على الافادة من نطاق الافادة الخارجة عن نطاق الذات ، والتى تعنى كذلك ان الادب الجزائرى المعبر بالفرنسية قد ارتبط بالحضارة الاسلامية والفكر العربى ، حيث جذورها ممتدة في الجزائر من قرون طويلة ارتباطا ثابتا واصيلا .

ويبين كيف اتجه فن المسرحيات كجنس ادبى جديد في الادب الجزائرى ليحقق نوعا من المزج بين التصور الاجتماعى والتفكير الفلسفى .

واذا كان المؤلف قد تحدث عن المسرحية والقصة كمظهرين من مظاهر التجديد ، فهو يذهب في الفصل الاخير الى اعتبار « المراة في الادب الجزائرى » مظهرا من مظاهر التجديد فمن ناحية اصبحت موضوعا للادب ، كما نجد في قصة « صيف افريقى » لمحمد ديب يرمز للمراة الجزائرية « زكية » التى لم تعد من حريم الامس ..

ولكنها تبحث في جوف الليل البهيم عن ضياء شمس بلا غروب . ومن ناحية اخرى برزت المراة الجزائرية كاتبة وادبية كذلك . مثل « آسياجبار » وغيرها .

الامر الذى يجعلنا نتفق مع المؤلف في ان الادب الجزائري قد وضح لنا دور المراة وتطور شخصيتها ، من انسانه لاتشارك باى نصيب في تسيير الامور ، الى امراة قلقة بين جيلين ، الى امراة ايجابية تحمل السلاح وتشترك في المقاومة السرية ضد المحتل شأنها شأن الرجل .

على ان خاتمة الكتاب تحتل اهمية كبيرة بعد تصوير هذا الدور العظيم لادب عظيم ، والتى جعل المؤلف عنوانها « مستقبل الادب الجزائرى المعبر بالفرنسية » فيجيب على تساؤلات هامة يثيرها هذا الموضوع :

— هل نعتبر هذا الادب ادبا فرنسيا لان لغته فرنسية . ونحسم الجدال) أم نعتبر هذا الادب عربيا لان روحه عربية تعبر عن واقع جزائرى رغم لغته الفربية؟

ويرى المؤلف ان اللغة الفرنسية لم تقف حائلا دون ارتباطه بالواقع العربى وارتباطه بقضية الانسان الجزائرى ، لان ادباء الجزائر استخدموا الفرنسية كسلاح لمواجهة الاستعمار .

على انه بعد استقلال الجزائر تأكدت جوانب هذه المشكلة تماما . ذلك ان ادباء الفرنسية في الجزائر ما لبثوا ان اصبحوا وجها من وجوه مشكلة الثقافة الوطنية في الجزائر التى تسعى نحو التعريب . وذلك لاحساسهم بازمة الاتصال بجمهور شعبهم عن طريق لغة واحدة .

ويخلص المؤلف من ذلك الى ان الادباء المعبرين بالفرنسية يمكن ان يجدوا طريقهم الى الادب الانسانى حقا لو حاولوا الانغماس في المحيط الانسانى دون ان يفقدوا جذورهم العربية والجزائرية فلو انهم تشربوا تراثهم وتعمقوه على المستوى العربى ، لتمكنوا من ابداع ادب انسانى نحن احوج ما نكون اليه لتعريف الرأى العام الادبى العالمى بقضايا الوطن العربى والانسان العربى في هذه المرحلة التاريخية ، وذلك استفادة من اللغة الفرنسية الراقية التى يكتبون بها ويقرأ بها جمهور كبير من مثقفى العالم . وتبقى مشكلة واحدة بعد ذلك يرى المؤلف حلها ميسورا ، وهى مشكلة الاتصال بالجمهور العربى ، وحلها لن يتأتى الا بترجمة اعمالهم ترجمة دقيقة تحافظ على نصاعة لغتهم « ونحن حين نفعل ذلك في الحقيقة سنشعر ونحن نقرأ هذه الاعمال اننا نقرأ اعمالا عربية حقا لما فيها من روح عربية فاذا ما تخطينا جدار اللغة فاننا نعود بهذا الادب لجمهوره الاول » .

لقد تمكن الاستاذ عبد العزيز شرف من مناقشة هذه القضايا بعمق وتحليل تضيق هذه الخلاصة السريعة عن استيعابها ، وقد كان بحق من الرواد الذين اسهموا في تعريف الجمهور المشرقي بأدب مغربى عزيز .

دفاع عن فن القول

للاستاذ عبدالكريم غلاب
دار الفكر المغربي ـ طنجة
١٩٧٢

* تقييم وملاحظات

* بقلم : احمد نصيف الجنابي

أولا : عنوان الكتاب :

يذكرنا عنوان الكتاب بثلاثية صدرت قبل هذا الكتاب هي :

١ ـ دفاع عن البلاغة . للاستاذ احمد حسن الزيات .

٢ ـ فن القول . للاستاذ أمين الخولي .

٣ ـ دفاع عن الادب . لجورج ديهاميل . ترجمة الدكتور محمد مندور ـ القاهرة ١٩٤٣ .

ولكن الكتاب تجاوز موضوعات هذه الكتب ليتحدث عن مقالات في « النقد الادبي » .. فمرة يتحدث عن فن الشعر ومرة عن فن القصة واخرى عن فن المسرحية . كما يتضمن كتابه مقالات لا تدخل في موضوع النقد الادبي كمقالة : « أزدواجية الانسان » ومقالته عن « الادب والدولة » . وهذا يدخل في القسم الثاني وهو منهج الكتاب .

ثانيا : منهج الكتاب

يحتوي الكتاب على خمس وعشرين مقالة بعضها في فن الشعر وبعضها في فن الاسلوب وقسم في فن القصة وآخر عن المسرحية .. ومقالات اخرى عن : الالتزام وعن الثقافة والادب .

وقد حاول الكاتب الفاضل أن يرتب هذه المقالات ترتيبا يقرب بعضها من بعض فجاءت مقالاته مرتبة هذا الترتيب :

أزدواجية الانسان ـ انفتاح المثقف ـ الاديب والثقافة ـ حظ الادب من الالهام ـ الطبع والصنعة في فن القول ـ صناعة الشعر ـ صناعة النثر ـ لغة الادب ـ السهل الممتنع ـ الادب واحياء اللغة ـ الاسلوب والوضوح ـ بين الموضوع والمضمون ـ الادب والمجتمع الثقافي ـ الادب والدولة ـ الادب والالتزام ـ الالتزام الذاتي ـ فن الشعر .... الخ

فهو مع محاولته الجمع بين العناوين المتشابهة ، لم يفلح في ايجاد الانسجام بين مقالات الفن الواحد ، فان الموضوعات ذات المضمون الواحد ـ وحتى العنوان المتشابه ـ بدت متباعدة في ترتيبها . فموضوع « السهل الممتنع » هو ذو مضمون مشابه لموضوع «الاسلوب والوضوح» فكان من الافضل أن يتقاربا . وموضوع « لغة الادب » هو موضوع قريب من موضوع « الادب واحياء اللغة » .

والمنهج المقترح هو أن ترتب مقالات الكتاب حسب التقسيم المعروف في كتب النقد :

فن الشعر ـ فن القصة والرواية ـ فن المسرحية ـ مفهوم الالتزام ... وهكذا

ثم توضع مقالات الفن الواحد بعد عنوانها .

منهجه وقضايا النقد :

ما المنهج الذي عالج به الكاتب الفاضل موضوعات الكتاب ؟ هنالك ثلاثة مناهج او طرق لمعالجة القضايا النقدية :

فالمنهج الاول : يقوم على أساس تقديم النموذج ثم تطبيق القواعد النقدية عليه او استنتاجها منه ، كما فعل الدكتور محمد مندور في « الميزان الجديد » .

والمنهج الثاني : يقوم على أساس تقديم القواعد والنظريات النقدية ثم تقديم النماذج الجيدة . كما فعل سيد قطب في كتابه «النقد الادبي اصوله ومناهجه» .وكما فعل E.M. Forster في كتابه: « ملامح فن القصة » . A spects of the Nouel

والمنهج الثالث : يتصف بحديث عن قواعد نقدية بلا نموذج ... والمنهجان الاولان هما المتبعان في كتب النقد المعاصر أما المنهج الثالث ، فهو منهج قليل الجدوى ، لانه يقوم على غير أساس فهو « أشبه بازهار الماء تطفو على السطح بلا جذور تشده الى القاع » . والمنهج الثالث لا يصلح حتى للحديث عن فرع واحد من فروع النقد الادبي ، فالناقد ريشاردز في مقاله المشهور : « العلم والشعر » لم يجرد حديثه من الامثلة والنماذج الحية ، لان التجريد يفقده عنصري التشويق والحياة ، وهما أمران لازمان في النقد الادبي . والمنهج الثالث لا يصلح حتى في تقرير النظريات النقدية ، ومما يؤيد هذا الرأي أن الاستاذين : رينيه ولك ، و أوستن وارن ، لم يحاولا ولو مرة واحدة أن يجردا كتابهما : « نظرية الادب » من الامثلة الحية في الادب في جميع فروعه وفي اكثر لغات الادب الحي في المعمورة ...

*** منهجه والمصادر النقدية**

لقد حدد الاستاذ عبدالكريم غلاب منهجه هذا في مقدمة الكتاب بقوله : « لم اقصد ـ فيما عرضته من آراء وافكار وتجارب ـ الى المناقشة المنطقية ، ولا عدت في الاراء التي استعرضتها الى مصادرها الاصلية .. فليس ما قصدت اليه القيام ببحث اكاديمي تعظم قيمته بكثرة هوامشه وفهرس المصادر التي رجع اليها المؤلف ، ولكني استخدمت أسلوب السرد التلقائي للافكار المتداولة وناقشتها باسلوب ذاتي » .

هذا موقف الكاتب الفاضل من المصادر الاساسية في النقد وغير النقد ، وهو منهج لا نوافقه عليه .

ففي كل فرع من فروع المعرفة مصادر حازت ثقة اولي الرأي فيه ، وفي النقد الادبي مصادر كثيرة نالت شهرة واسعة حتى اصبحت من المراجع المهمة . ولعل الكاتب الفاضل ادرى بها ...

ووجهة نظرنا أنه يحسن بأي كاتب أن يرجع الى مصادر كل فرع ويناقش الاراء التي وردت فيها ، ثم يضيف رأيه لان الموضوعات التي عالجها الكاتب الفاضل كثيرة ، لكنه لم يرجع الى مصدر من تلك المصادر ... !!

وما دامت القضية تدور حول أصالة كل رأي ، فالحجة القائمة معه هي التي ترجحه . أما ان يختلط رأي الكاتب مع آراء الاخرين فهذا ما لا نوافقه عليه ...

ان عدم الرجوع الى المصادر الاساسية في كل موضوع جعل كلام الاستاذ غلاب غير واضح في بعض مقالاته ، مع انه يدعو الى الوضوح في التعبير (الاسلوب والوضوح ، ص٧٢) . فحديثه عن الصورة الشعرية ، لا يعطى القارىء ما يراد بالصورة بالضبط . وقد يستنتج من السياق انه يريد بها التصوير الجميل (دفاع عن فن القول ، ص٤٤) . وهنا يتبادر السؤال الآتي :

ما المقصود بالتصوير الجميل ؟

وهل الشاعر موكل بابداع الصور الجميلة ؟

ولا ندري ماذا يريد الكاتب الفاضل بالتصوير ؟

أيريد التخيل ام يرد مجرد التشكيل الصوري ؟

لقد تركنا الكاتب الفاضل في حيرة وفي ابهام لانه اعتمد على مجرد الخواطر النفسية والافكار الذاتية ... وهي امور غير مسعفة في مثل هذه القضايا النقدية التي تعتمد اساسا على المصادر الاساسية . ومثل ذلك حديثه عن غموض الاسلوب (انظر دفاع عن فن القول ، ص ٨٠) .

ولو رجع الكاتب الفاضل الى كتاب « الصورة الشعرية » للناقد الشاعر « سي . داي لويس » ، الذي طبع احدى عشرة طبعة لا سعفه في هذا الباب ، ولو رجع الى كتاب « سبعة أنماط من الغموض في الشعر الحديث » للناقد التحليلي « وليم امبسون » لتبين له أن « الغموض » لا يقابل الوضوح .. فالوضوح يقابله عدم الوضوح ، الذي قد يكون سببه التعقيد في العبارة ، او الابهام في الفكرة ، أو اعتماد الكاتب على قضايا غير مفهومة بالنسبة للقاريء المثقف بل القاريء العادي . أما الغموض فهو شيء يختلف عن هذه الاشياء جميعا .

هذه بعض نتائج عدم الرجوع الى المصادر الاساسية في الموضوعات التي عالجها ...

※ مادة الكتاب وموضوعاته

أولا : ان الكاتب الفاضل يطرح في أكثر الفصول آراء مطروحة من قبل ، ولم يتجاوز الاراء السائدة والمسلمات النقدية الا في ثلاثة فصول سنخصها بالحديث قريبا. فهو يورد هذه العبارات المعروفة :.. « الشعر فن جميل » . ص٤٠ ، وفي ص٤١ يقول : « ان الشعر يعتمد على الكلمة الجميلة والموسيقى الجميلة والتصوير الجميل » . وفي ص٤٢ يقول : « ان الشاعر لكي يختار الفاظه ، في حاجة الى ثروة لغوية واسعة والى دقة في الحس اللغوي »

وفي نهاية المقال : (صناعة الشعر) ، يؤكد العبارة السابقة قائلا : نستخلص من كل ذلك أن الشعر فن جميل يحتاج ـ كسائر الفنون ـ الى موهبة وذوق واحساس وشعور ! !

وفي الفصلين : «فن الشعر» و «الشعر وتطور الفكر والحضارة» . يتحدث الكاتب عن مستقبل الشعر . ويتنبأ له بالنجاح .. وحديثه بهذا المعنى غير جديد . واشير هنا الى ناقدين كبيرين عالجا هذا الموضوع كل من وجهة نظره الاول هو « ماثيو آرنولد » في مقالـه المشهور : « دراسة الشعر » ، وهو مترجم الى العربية ، والذي ابتدأه بقوله : « ان مستقبل الشعر لعظيم » .

والناقد الثاني هو : ريشاردز في مقاله « العلم والشعر » وهو مترجم الى العربية ايضا ، ومنشور في مصر ودمشق في كتيب وكتاب ..

ومن المقالات التي اعاد فيها الكاتب الفاضل القول ، مقالة « الطبع والصنعة في فن القول » ..

وهو موضوع قديم . فقد عالجه الجاحظ (المتوفي ٢٢٥ هـ) في كتابه « البيان والتبيين » . وابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) في كتابه : « عيار الشعر » . وعالجه من المحدثين الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » .

أما مقالته : « الاديب والثقافة » ، فهو من المقالات التي تحدث عن مضمونها كثير من الكتاب وأثارت كثيرا من المناقشات قديما وحديثا .

ولعل أشهر من نشير اليه من القدماء ابن خلدون (المتوفي ٨٠٨ هـ) ، حيث اشار في « مقدمته » الى أن من شرط الاديب « الاخذ من كل فن بطرف » . ومن المعروفين بل والمغالين في هذا الاتجاه الدكتور محمد النويهي في كتابه « ثقافة الناقد الادبي » .

واريد أن أختم هذه النقطة بالقول انه لا بأس ان يعالج موضوع واحد اكثر من مرة او تكتب عن نموذج فني واحد مقالات متعددة ، بشرط أن يكون في تكرار الحديث اضافة جديدة ، او تكون النظرة الى الموضوع جديدة او من زاوية خاصة ... وهذا ما لم يتوفر لمقالات الكتاب . ثانيا : اورد المؤلف الفاضل مصطلح « الرثم » هكذا دون أن يعطى معناه وهو مصطلح أجنبي يجهله القارىء العربي ومعناه «الايقاع» Rhythm.

ومعنى هذا المصطلح غير واضح وغير مجدد حتى في العربية وهو من المصطلحات التي يمكن أن توضع تحت اسم « مشكلات فنية » . وقد سماه مؤلفا كتاب « نظرية الادب » مشكلة او معضلة Problem والنقاد مختلفون في تعريفه وفي تحديد اختصاصه .. أهو مختص بالشعر أم بالنثر أم بهما معا ؟ أهو من خصائص الكلام أم من خصائص الموسيقى ؟

(أنظر : نظرية الادب ، صفحات : ١٦٤ وما بعدها ، لندن ١٩٦١) فهذا وامثاله من المصطلحات ، يجب أن يحدد المقصود بها قبل أن نجعلها اساسا للمقارنة مع غيرها من مصطلحات عربية معروفة كالتفعيلة.

« انظر : دفاع عن فن القول ، ص ٤٣ » .

※ الجديد في الكتاب :

وأهم ما جاء في كتاب الاستاذ غلاب ثلاث مقالات هي :

الادب والالتزام .

الالتزام الذاتي .

التجربة القصصية .

فالموضوعان الاولان يعالجان موضوع الالتزام الادبي والفني من وجهة نظر خاصة أقل ما يقال فيها أنها طريفة . فالكاتب الفاضل يخالف من يرى في الالتزام مذهبا معينا او منهجا ينهجه الفنان او الشاعر فلا يحيد عنه . بل يرى : أن يلتزم الفنان او الاديب التزاما ذاتيا ويحدد معنى الالتزام هذا بقوله : « ان الالتزام في الادب ليس شيئا مفروضا من خارج على الادب ، وانما نبع داخلي من ذاتية الاديب قبل أن يتبناه الاديب او ستلهمه من خارج ،او يعطاه كمذهب او توجيه يلتزم به ويسير في ظله . الحياة نفسها تفرض هذا الالتزام ، لان فيها الكثير مما يدفع الاديب ليكون مع الحياة ومع الانسان ومع الشعب والامة والوطن » .

أما موضوع « التجربة القصصية فهو من أمتع فصول الكتاب واجدرها بالقراءة لانه يعتمد على تجارب فنية طويلة وممارسة في فن القصة . وهو آت من أن الكاتب الفاضل مارس فن القصة وله فيه خبرة طويلة وقد كتب قصتين طويلتين : « دفنا الماضي » ، و « سبعة ابواب » ونشر مجموعتين قصصيتين : الاولى : « مات قرير العين » والاخرى : « الارض حبيبتي » .

مرايا الزمن المنكسر

شعر : راضي مهدي السعيد
مطبعة الاديب : بغداد ١٩٧٢

((ومع ان الشاعر راضي مهدي السعيد قد لا يسره ان يقال عنه انه شاعر رومانتيكي فانه كذلك، ولكن رومانتيكية رومانتيكية معتدلة افادت في الفترة الكلاسيكية الطويلة التي مر بها الشاعر شيئا كثيرا)) . هذه كلمة تقييمية لشعر راضي مهدي السعيد قالها المرحوم بدر شاكر السياب ، وقد شاء السعيد اثباتها في الغلاف الاخير لديوانه **((مرايا الزمن المنكسر))** كجزء من تقليد اتبعه كثير من الشعراء عند طبع دواوينهم وذلك باجتزاء مقتطفات من اقوال لشعراء كبار او نقاد معروفين واثباتها في **((واجهة))** منظورة من الديوان **((كهوية))** يقدم بها الشاعر نفسه للقراء . ان مثل هذه **الكلائش الجاهزة** كثيرا ما تكون منحازة لسببين ، الاول طغيان روح المجاملة عليها وذلك لاعتبارات عديدة ابرزها ارتباط الشاعر لسبب او لاخر بكاتب التقديم ، والثاني تصرف صاحب الشأن بها ((المقصود به الشاعر)) وذلك باختياره النص الابرز والاكثر تعبيرا و **((مديحا))** ليحمله **((لافتة))** يدخل تحت ظلالها للساحة الادبية ،.. السعيد لم يود ان يجاري هؤلاء باختياره العبارة الاكثر مديحا لتواضع فيه او ربما لتحسس منه باهمية الحقيقة .. هو جاراهم باثبات النص ((اللافتة)) على الغلاف الاخير لديوانه الجديد ولكنه كان امينا في الاختيار ، فاجتزأ نص السياب الذي يظهر السعيد شاعرا رومانتيكيا ينحسر احيانا باتجاه الكلاسيكية وان قال ذلك السياب بتعبير اكثر رقة **((ولكن رومانتيكيته رومانتيكية معتدلة افادت من الفترة الكلاسيكية الطويلة التي مر بها الشاعر شيئا كثيرا))** ، امانة السعيد في الاختيار تكمن في اختيار النص المتقدم ، فقد نازع شاعرنا ولا زال لابعاد **((تهمة))** **((الرومانتيكية الكلاسيكية))** عنه وذلك ما تنبه اليه السياب في قوله ((مع ان الشاعر راضي مهدي السعيد قد لا يسره ان يقال عنه انه شاعر رومانتيكي فانه كذلك)) . المهم ان مقولة السياب المثبتة في الغلاف الاخير ((لمرايا الزمن المنكسر)) قد وفرت فرصة لقراءة راضي مهدي السعيد قبل قراءة هذا الديوان واعطت المؤشر السليم للمسار الذي نهجه الشاعر من خلال عبارات مكثفة هي خلاصة لعمر السعيد الشعري، وذلك مالا يتعمده الكثيرون من الشعراء عند اثبات ((اللافتات)) فوق ((واجهات)) دواوينهم .

السعيد بين الرومانتيكية والكلاسيكية :

ليس من شك في ان هاتين المدرستين قد اغنتا الحركة الادبية كثيرا واضافتا دفقا لتلك الحركة في فترات من حياتها سابقة . بيد ان التشبث بهما كمدرستين قائمتين حاليا والعالم يغادر الربع الاخير للقرن العشرين يمكن اعتباره نوعا من ((المراوحة)) التي لا تغني بأية حال التطور الفكري الذي يتعجل ملاحقة الزمن ، .. لا يكون هذا القول بالتأكيد على حساب هجر التراث وقيمة الانسانية العالية ، والذي هو بالضرورة مرحلة افرزت موقفا متقدما ، فملاحقة الحداثة ليست قتلا للتراث وازدراء به انما هي محاولة للشخوص بعنفوان وفق ما يتناسب والمرحلة الحاضرة مع الاحتفاظ بصلة من نوع معين بالماضي الذي سوف لن نكون مقطوعين عنه مهما ادعينا الحداثة ، بل ان الانقطاع عن الماضي اخطر بكثير من المراوحة في ساحته ، ان الموقف سوف لن يكون متقدما اذا كان مقطوعا عن سابقه ، وكل ادعاء بامتلاك موقف متقدم دون انشداد لجذر ثري وتربة اثرى هو ادعاء يحمل من الخطورة بقدر ما يحمل من افتقاد الموضوعية ، وتجدر الاشارة هنا الى ان الموقف من الكلاسيكية التي تخطاها العصر هو ذات الموقف من الرومانتيكية التي نهضت بالحركة الادبية قبل قرنين من الزمن وازدهرت في حينها وشملتنا امتداداتها الاوربية ، حيث انتشر تأثيرها في الوطن العربي والعراق بصورة خاصة في اواخر النصف الاول من القرن العشرين ، فالانبهار بالخيط الاول من نور الفجر وبالتفتح الطري لزهرة عانقها الندى وبترقرق جدول وقت المغيب وبابتعاد قرص الشمس وئيدا خلف غيمة رمادية .... كل تلك الصور الطبيعية التي تعامل معها رومانسيو اوربا الاوائل امثال جان جاك روسو وفيكتور هيجو لم تعد تشد مواطن الربع الاخير من القرن العشرين وهو يلاحق لا هثا التطور العلمي الهائل الذي خلف حضارة غير مستقرة ، ففي الوقت الذي يضغط هذا المواطن زرا ليرى وجه مذيع يبعد عنه آلاف الكيلو مترات ، يسمع منه في ذات الوقت اخبارا عن قتل الآلاف في جنوب شرقي آسيا او في فلسطين بفعل ذات العقل الذي نقل له الصورة المرئية ، حضارة غير مستقرة ، خلفت النقيضين، والانسان متمزق حتى انه ليمر بزهرة ندية فيسحقها ساهيا بعد ان كان يحملها زينة لصدره. اذن فالتشبث بالروماسيه في زمن العقل الالكتروني والقنبلة الهايدروجينية يساوي التشبث المتفائل بالكلاسيكية المحضة .

وفق هذا المنظور اين يمكن ان نضع راضي مهدي السعيد في ديوانه الجديد **((مرايا الزمن المنكسر))** ولكن لنعد الى اللافتة السيابية التي تقول ان الشاعر رومانتيكي أفاد من الفترة الكلاسيكية ، هو اذن بتعبير ادق من رواد المدرسة الرومانتيكية الكلاسيكية التي نرجو له ان يتخطاها في اعمال قادمة ... في الاكثر ان القاريء يريد ان يطوف بالديوان لاثبات هذا ((الادعاء)) ، الذي

بدا فيه السعيد متهما بالكلاسيكية ((**مباشرة ، تكرار في القافية ، اختيار غير انيق للعبارة ...**)) وبالرومانسية وذلك عبر اختياره الكثير من اصطلاحاتها ((**الشراع المطوي الساحل البعيد ، النبع الجاري ، شوق الاطيار ...**)) .

جولة في مرايا الزمن المنكسر :

تتقاسم قصيدته ((**الحرة**)) شـمس وشـاعر ((**وهي هنا كعينة منتقاة**)) ص ١٦ ، ١٧ قافيتان ، نونية ورائية، وتحمل شحنتها من عبارات نبهنا الى رومانسيتها السياب ((في تقديمه للشاعر)) **فالشمس والبحر والنبع والفجر والليل والظل والطير والعش والخضرة والعطر** ... الخ قوام القصيدة :

مـرَّ يوما فرأى الشمس فغنى
فاذا العالم في عينيه بحر
واذا الاشواق في اعماقه نبع يصوغ الليل لحنا
وعلى امواجه يولد مشبوبا مع الاعراس فجر
مرَّ يوما حاملا اسفاره الخضر فما حياه طير
فبكى قلب له ماعرف الجرح ولا اطعم حزنا
فتوارى خلف جدران الليالي
صامتا يحفر في جبهته نهرا من الالام لا يطفأ عينا .
. . . .

ثم ينتقل أثر ذلك الى قافية رائية ...

شاعر كان غريب الخطوات
فيه من هذا الوجود المغلق العينين سر
طاف بالارض فما عاف مصبا فيه سحر
وبه تنهل دنيا من ربيع الكلمات
قلبه اكبر من شوق الحياة
وامانيه لكل الاحرف الخضراء حبر
يا حقول الاغنيات
امنحيه عالم الفرحة فهو اليوم سفر

مثل هذا يتكرر عند السعيد وفي اكثر قصائد الديوان ((**الحرة**)) حيث تكون القافية ((**مقصودة**)) والعبارات التي تحمل صور الطبيعة متوالية . بيد ان ثمة بوادر في بعض قصائد السعيد تشير الى انه في سبيل تخطي القيود التي فرضها على ((نفسه)) فهو في قصيدته ... ((الشاعر والعصر)) يريد ان يتخلص من قيدالرومانتيكية ـ احيانا ـ بالرغم من عدم محاولته الخلاص من اسر القافية ، بعد ذلك ، القصيدة تمتلك من الفخامة ما يعوضها ((والى حد ما)) عن هذا وذاك :

في مدن الصحراء الاولى
كان الانسان يشد الرمح الى صدره
عبدا لتراب يحمله في جسد يولد مقتولا
وعلى كفيه وفي نحره
بقع ليست الا دمه المسفوح نداء مغلولا
فكأن الموت خطى عمره
يمنحه روحا تسأله ان يقرع زندا وطبولا
وتوالت ازمنة شابت فيها الاحداث من الالم
وتفرى ألف دم وفم
وامتدت عبر الاجيال المسحوقة للنار سواعد
وتهاوت أسوار كانت للظلمة سيفا مسلولا
فاذا بالتاريخ الشاهد

... بعد ذلك .. السعيد يمتلك باعا في العمود اطول بفعل معاصرته الطويلة له كما يقول السياب . ويمكن ان يصنف وفق هذا الاعتبار ضمن مدرسة الجواهري فهو يمتلك من اصالة هذه المدرسة وثقل عباراتها وفخامتها وعمق تأثيرها قدرا ليس باليسير اضافة الى امتلاكه شيئا من طول نفس الجواهري غير الممل، يقول في قصيدته الناي والاحتراق التي حملها من العناء الانساني والذكاء الشعري الشيء الكثير :

لو افصح الناي عما فيه لاحترقا
ولو تنفس جرح النار لاختنقا
ولو تكلم نهر الدمع لارتعشت
بيد طواها الدجى حتى امحت غرقا
ياواحة الطيب يازيتونة حملت
شموسها الف غصن ماذوت ورقا
يا عالم الامس يا انشودة نبعت
على فم ظامىء روى المدى القا
يا سر دنيا بها شعت رؤى طلعت
على دروب الليالي طائرا نزقا
يا شاطىء الحزن يا مسرى يطوف به
مع الضحى زورق الاشواق منطلقا
يا معبداً مرت الايام مسرعة
على خطاه فظل الرمل منغلقا
هنا لكل مجيل موطيء ويد
وشهقة والتماع عانق الشفقا

ومثل هذا تجده في قصيدة ضفائر النار ص ٦٤ وهي عندي لا تقل ((هيبة)) عن سابقتها :

لا تسألي عني وعن دفائني
فان لي بحري ولي سفائني
ولي بهذي الارض الف مهبط
به قد انهلت رؤى ملاحني
طوفت في عوالم مجهولة
بعيدة الاغوار والمساكن
أشرعتي امواجها طليقة
لم ترس الا في ذرى المدائن
لا تقدر الريح على انتزاعها
من قاعها المطيف بالمآذن
لم تعرف الظلمة في مدارها
يوما ولم تكبر مع الظعائن

واخيرا ، ان راضي مهدي السعيد وجه ليس هينا في افق الشعر ، وفي ظني انه يستطيع ان يتجاوز الكثير من السلبيات التي أخذت عليه في اعمال قادمة ، واذ أقول ذلك فلاننا لا نمتلك الكثيرين مثله .

منذر الجبوري

رأي في رواية «السابقون واللاحقون»

بقلم: خضير عبدالامير

في رواية سميرة المانع (السابقون واللاحقون)، تبدو العواطف والتي هي اساس الرواية غائمة وحذرة، ويظهر بدلها السأم ورتابة العمل اليومي بالرغم من تغيير الحياة كأسلوب للعيش.

فمنى بطلة الرواية فتاة تعمل مدرسة في احدى الثانويات في العراق تلتحق بخطيبها الذي سافر في بعثة دراسية الى لندن حسب وصية الخطيب اولا واحساسها بقيمة الرحيل ثانيا. فهي تقول بعد ان تتسلم بطاقة من خطيبها سليم.

« مبادىء النحو للصفوف الاولى، الدروس اربعون دقيقة، وجوه المدرسات الفقيرات الذكرى، وعيون الطالبات المشدوهة على اكتاف العالم، مراحل الدراسة. الزواج، الابناء، ان تستقر، مكان بفداد بعد ذهابه ليس مكانها، واليوم الذي لا تراه لا يكون عيدا، ان ترحل».

وتلتحق باحدى المعاهد لتعليم اللغة الانكليزية وتتعلم الضرب على آلة الطابعة وتسافر لتعمل موظفة في السفارة العراقية في لندن، وتلتقي بخطيبها سليم الذي كان يدرس في كمبردج. ومن خلال عملها في السفارة تتعرف على زميلة لها تدعى مارجريت تشاركها العمل وتختلف معها في الاراء العامة احيانا.

تعمل الفتاة ضاربة على آلة الطابعة واحيانا تقوم بدور المترجمة في مكتب تسجيل الوفيات، حيث السابقون من الاموات واللاحقون من الاحياء المرضى. في حالة وجود حاجة لمرافقة احدهم. ولكن جل عملها انها رافقت عددا من الذين جاءوا لاستلام جثث ذويهم من المرضى الذين وافاهم اجلهم وهم في مستشفيات لندن. ومن خلال مرافقتها نحس نفورها ونتعرف على احساسها الصادق كفتاة عراقية وانطوائها وما تسببه لها هذه الحالات من نفور وحساسية. علاقاتها في الداخل محددة بمكتب السفارة وذكرياتها وامنياتها وعلاقاتها في الخارج محددة ايضا بتحركات خطيبها سليم طالب العلم في كمبردج.

اما السطور الاخيرة من الرواية فنرى المدير الذي امرضه برد لندن يتعلق بمنى الفتاة العراقية بالرغم من كونه متزوجا ولكن يبقى هنا التعلق فاترا والعلاقة واهنة وتكاد ان تكون عابرة لا سيما وانها من جانب المدير فقط الذي يبدو حائرا طيلة الوقت وقد وجد بمنى العراقية البديل عن حبه لبلده.

تمتاز هذه الرواية بالصدق الذي يكاد ان يكون احساسا خاصا لفتاة ذات مشاعر واحاسيس مرهفة، فهي تطرح نفسها من خلال فرديتها المقيدة بجذور الماضي وبكونها فتاة تنشد التغيير، تغيير البيئة والجو والافراد فهي لا تعطي بقدر ما تحس وما ترغب وانما تتعامل وفق منظور خاص. عواطفها محدودة وربما اثر على حياتها خطيبها سليم الرجل العقلي بصورة خاصة والذي ينظر الى الامور بمنظار الفاحص المدقق الباحث عن خلفيات وفرضيات قد تكون في المستقبل او لا تكون.

قلت ان الرواية صادقة، فالبطلة منى هي نفسها الكاتبة، فالاحاسيس نابعة بعفوية الا فيما يتعلق بالقضايا العاطفية. فهي تخشى ان تطرح حتى الواقع وتخشى الاقدام على اعطاء صفته. والا فأي علاقة عاطفية تطرحها الرواية. هذه العاطفة القوية بين حبيبين وخطيبين خاضا غمار السفر وتذوقا الغربة من اجل بناء حياة جديدة لكليهما ومن اجل التغيير والقضاء على رتابة الحياة في الوطن ولا سيما هما في مدينة غريبة عصرية. ان الاقتضاب صفة عامة لدى الكاتبة. فهي مقتضبة في احاسيسها القلبية كما قلت ومقتضبة في طرح جوانب الحياة بصورة موسعة وكثيفة، مقتضبة حتى في وصفها للاشياء المحيطة بها. الاشجار الحدائق الاماكن المتعددة، الربيع، الخريف، الامطار، الغرف المؤثثة، الشوارع الاحتفالات، اعياد الميلاد وعلاقة كل ذلك بالشخوص المتحركة، تأثيره عليهم وخاصة منى البطلة وهي في حالة كحالتها حائرة قلقة مضببة الشخصية لا يعرف القارىء عنها سوى حركتها المحددة البسيطة واحساسها واحساسها وامانيها التي تدور حولها. احساس بالكآبة واللافرح. احساس بقيمة صغيرة للحب، لا انطلاق، لا عفوية، حتى لمارجريت زميلتها فاننا نلاحظ من خلال السرد تحررها وانطلاقها ولكنها اصابتها بالعدوى فبقيت تراوح معها وليس لها الا التأوهات والامنيات. هذه هي منى الشخصية الرئيسية في الرواية. تأتي في الاهمية شخصية سليم الخطيب.

سبق له ان غادر العراق في بعثة دراسية الى لندن ثم لحقت به بعد ذلك. والعاطفة بين الاثنين تكاد ان تكون ثانوية او جانبية بحيث اننا لم نتعرف حتى على عواطف الحبيبين وبعد ان تلتحق به تبقى هذه العلاقة فاترة بالرغم من انها تشاهده اسبوعيا فيقضيان الوقت في امنيات وشكوك وعواطف مكبوتة (مثل هذا المقطع من الصفحة ٦٠). « اطبق على خصرها بذراعيه، ولم يتماد، فقد كان من النوع المثالي في نظرها سرعان ما يوقف جريان عواطفه

ويكبحها كأي (جنتلمان) انكليزي ابيض اللون من كثرة ابتعاده عن الشمس . »

— كيف انت مع السفارة

— بخير

— والحميري الا زال يغازلك

— كفى ، لم يغازلني الرجل

— تتحدينني ، انا اعرف هؤلاء العرب والشرقيين عموما

— وليكن فليغازلني

— الا اغنيك عنه

— لست ادري .

وسليم رجل عقلي يحدد عواطفه وفق قوالب صارمة . ربما كانت تحركاته داخل الرواية هي رؤية فرضتها الكاتبة او تأثير البيئة الانكليزية اوجد هذا التحديد التقليدي . وان وجوده كشخصية ليس مهما لانه لم يستطع ان يغير من رتابة الحياة التي كانت تقضيها منى فلذلك لم تخبر احدا بكونها مخطوبة لطالب عراقي يدرس في كمبردج . حتى ان المدير بعد ان دب السأم والمرض الى نفسه احس بحاجته الى حب وعاطفة جديدة فبدا يغازل منى الموظفة العراقية عنده .

اما شخصية مارجريت فتكاد تكون شخصية طبيعية جدا ، فهي الموظفة الانكليزية في السفارة استطاعت الكاتبة ان تطرح مشكلتها بصورة جيدة من حيث علاقاتها العاطفية، سأمها من الانكليز ، ندمها على كونها لم تسافر الى الخارج ، انفتاحها الدائمي في العلاقات الشخصية او بالاحرى حياتها الخاصة . وبذلك اصبحت شخصية مارجريت المعادل العكسي لشخصية منى .

استطاعت رواية سميرة المانع ان تنقل رتابة الحياة في قسم مكتب تسجيل الوفيات بلندن ، وفي مكتب السفارة ، وفي الحياة الملحقة بتلك الاماكن ، وان تكشف عن سر العلاقات الواهنة التي تربط مجموعة موظفين مع بعضهم محددة اطرهم بالعمل ولقاء الاصدقاء ثم البحث عن موطىء قدم جديد في مدينة لندن . وقد حاولت الكاتبة ان تعمق الحس الروائي لديها بان تشرك المحيط الخارجي كالساحات والشوارع والهيبيز الذين يفترشون الارض والربيع والخريف والمطر وحدائق الساحات والبيوت فجاء كل ذلك بصورة عرضية . ولا ادري لماذا تختصر الكاتبة كل تلك الاشياء بعبارات قليلة ثم سرعان ما تتهرب منها الى الداخل الذي يكون بدوره اكثر اقتضابا .

ان استعمال الجمل القصيرة في الرواية لا يخدم العمل الفني احيانا وخاصة في موضوع مثل الذي طرحته سميرة المانع والذي هو تجربة جديدة عن فتاة تعيش الغربة محاطة بحبيب او اكثر .

وقد استطاعت الكاتبة ان تسيطر على فنها من خلال التنقلات السريعة وان تربط الاحداث الخارجية بالداخلية مع التأكيد على الاحساس الواحد المتكرر والذي هو الاساس لدى منى .

في الرواية استطرادات تكاد ان تكون غريبة عن الاحداث ومعقدة . مثلا تقول عن شاب جاء يستلم جثة والدته . .

(سوف تتكلم عنه الانكليزية التي يجهلها كجهله الكلام مع النساء . الذي نسيه منذ ان بلغ سن المراهقة ونسيه كلية حين وصل العشرين فالثلاثين والاربعين وحين يعود لتذكره في سن السبعين لن تكون هناك نساء كثيرات مصغيات له) .

(وتقول عن النساء المريضات اللواتي تعدت اعمار بعضهن الثمانين « واخريات كصحون من البلور قسم ثلمه واضح والاخر لا يتعدى الكسر كثيرا ») .

ثم في نفس المكان « فاستقبلتهما ممرضة مدببة الحوافي » وكقولها عن شارع ابي نؤاس مثلا .

« كان شارع (ابي نؤاس) يعج بزبائنه ، يغري الاغلبية الساحقة منهم بتعاطي الرذيلة ان لم يكن للفضيلة مأوى . تستخدم دور لهوه مشروبات روحية مريرة يعجز عن اتيان مثلها ان لم يكن شاربها مفلسا او منسحقا او دون امرأة . »

وكم كنت اتمنى ان لا تدخل في الرواية صفحات من السجلات التي تحتوي على اسماء المعالجين والمبالغ التي يجب ان يدفعوها الى المستشفيات مع بعض اسماء المتوفين ونقل مواضيع كاملة من الكتب والمعاملات الرسمية مما افقد الرواية ذلك الانسياب الذي كنت انشده بين الصفحات . تبدو سميرة المانع حائرة بين الذات والعالم الخارجي ، وبين عقدة المراة الشرقية العربية والتي تحاول جاهدة ان تتخلص منها وبين انفتاح الوجود امام المراة الغربية وانفتاحها هي على العالم الواسع الذي ادى بها الى ان تفقد كرامة المراة ورزانتها .

وهذه الحيرة اوصلتها الى نوع من التحفظ حتى مع عالمها الواسع . نفسها مثلا ، خطيبها . شخوص الرواية وكل ما حولها .

ملاحظات حول ترجمة قصيدة

ديلان توماس « فيرن هيل »

احمد جاسم العلي

قرات في العدد الثامن ، كانون الاول ١٩٧٢ ، من مجلة الاقلام الترجمة العربية لقصيدة الشاعر الانجليزى ديلان توماس « فيرن هبل » التي قامت بها السيدة امل الشرقي .

واريد ان اسأل ، قبل كل شيء ، هل روجعت هذه الترجمة على نصها الانكليزى قبل نشرها ؟ اني اشك في ذلك ، بعد ان قرأت النص الاصلي للقصيدة وراجعت الترجمة عليه . ان هذه الترجمة فشلت لاسباب ثلاثة : ضعف الاسلوب ، العبث بالقصيدة من ناحية ترتيب ابياتها ، الخطأ في ترجمة أكثر معاني القصيدة ، وهو الاهم في ملاحظاتي هذه .

« اذ ذاك عندما كنت صغيرا وبسيطا
تحت اغصان التفاح
حول بيت المنارة » والمنارة ليست هي الترجمة الصحيحة للكلمة الانكليزية Lilting كما جاءت في النص والتي تعنى بالعربية ، ايقاعي او مرح . فالبيت يجب ان يكون :

حول البيت المرح .
فيكون المعنى واضحا .

. . . .

« والليل فوق القرية مليء بالنجوم » فكلمة Dingle كما جاءت في النص لاتعنى « قرية » بل ، وادي صغير . فالبيت يكون عندئذ :

والليل فوق الوادى الصغير مليء بالنجوم .

. . . .

« ابتهج واتسلق ذهبيا في ذرى فرحة عينيه » وهنا نجد خطأين مختلفين . الاول ان كلمة « ابتهج » ليست هي الترجمة الصحيحة لكلمة Hail كما جاءت في النص والتي تعنى ، ينادى او يحيي ... والخطأ الثاني هو اضافة كلمة « فرحة » وهي ليست في النص ، كما انها ليست ضرورية لاغناء البيت او المعنى اذا كان هذا قصد المترجمة . والبيت يكون في هذه الحالة :

انادى واتسلق ذهبيا في ذرى عينيه .

. . . .

«ومعروفا في كل الحقول » وكلمة « الحقول » هنا ترجمة غير صحيحة لكلمة Barns (بالجمع) كما جاءت في النص . فهي تعني بالعربية ، حظيرة الماشية او مخزن الحبوب .. فيكون البيت :

ومعروفا في كل الحظائر .

وهذا صحيح ، الا اذا كانت المترجمة تستنكف ان يكون الشاعر قد تردد في صباه على الحظائر وتجول فيها بين الحيوانات فرحا !

« وكنت مرنما كما ان الحقل دارى » وكلمة Farm كما جاءت في النص لاتعني « حقلا » كما توهمت المترجمة، بل « مزرعة » والحقل هو Field فالبيت يكون :

وكنت مرنما كما ان المزرعة دارى .

. . . .

« دعاني الزمان الى ان العب» وهذا خطأ . فالنص: Time let me play and be يعنى : « تركني الزمان العب واكون » .

« وان اكون ذهبيا في نعمي يديه » ولا ادرى من اين جاءت المترجمة ب « يديه » هذه ؟ فكلمة Means كما جاءت في النص تعني ، غنى . فالبيت يكون :

وان اكون ذهبيا في نعمى غناه .

. . . .

« كنت انا الصياد والقطيع » والقطيع خطأ وراعي القطيع او الراعي هو الصحيح لان كلمة Herdsman تعني هاتين الكلمتين تماما . والبيت يكون :

كنت انا الصياد والراعي .

« فيما كانت الحملان تغني لناياتي » وهنا نجد خطأين . الاول ، ان كلمة Calves (بالجمع) لاتعني « حملان » والمفرد ، حمل ، وهو الخروف الصغير . انها تعني ، العجل وهو ولد البقرة . اما كلمة ، الحمل فتعني بالانكليزية ، Lamb . والثاني ان المترجمة جمعت كلمة Flute في الترجمة وهي مفردة في النص. وترجمة الكلمة غير صحيح ايضا ، لان كلمة Horn هي البوق او النفير ... والناى هو Clear فالبيت يكون :

فيما كانت العجول تغني لبوقي .

« تعوى عواء باردا » وهنا حذفت المترجمة كلمة Horn من النص ، والاصل :

.... the foxes on the hills barked clear and cold,

وتعوى الثعالب على التلال عواء حادا وباردا .

....

« في فقاعات النبع المقدس» وهنا نجد خطأين ايضا، الاول ان كلمة Pebbles (بالجمع) في الانكليزية وكما جاءت في النص ليست « فقاعات » بالعربية ، بل «حصى» والمفرد « حصاة » كما ان كلمة Stearm لاتعني « نبعا » بالعربية بل جدولا او نهرا . فيكون البيت هكذا :

في حصى الجدول المقدس .

....

« كانت البومة تأخذ الحقل بعيدا » وهذا خطأ . ففي النص جاءت كلمة البومة بالجمع . كما ان كلمة « تأخذ » ليست ترجمة صحيحة لكلمة Bearing التي تعني « يحمل » . فالبيت يكون :

كانت البومات تحمل الحقل بعيدا .

« وطوال القمر كنت اسمع مباركا بين الحظائر »

فكلمة الحظائر هنا ترجمة غير صحيحة لكلمة Stabies (بالجمع) والتي تعني « اسطبلات » . ولعل رغبة المترجمة التوفيق بين عجز هذا البيت وعجز البيت الذى يليه جعلها ، اذا فرضنا انها تعرف معنى الكلمة، تستبدل الاسطبل بالحظيرة . فالبيت يكون :

وطوال القمر كنت اسمع مباركا بين الاسطبلات .

« صرير الليل حول البيادر »هذا البيت ليس له وجود في النص الانكليزى اصلا ، فمن اين جاءت به المترجمة ؟ وان البيت الذى يلي البيت السابق هو :

... The nightjars flying with the ricks, and horses ...

وكلمة Nightjars تعني « السبد » وهو طائر ريشه مخطط ، واسع الفم ، مفلطح الراس والمنقار ، وجمع الكلمة هو « سبدان » وكلمة Rick تعني تكدس او تجمع . فالبيت يكون :

وتطير السبدان بتجمع والخيول ....

« وهي تصب الصهيل في الظلمة » وهذا بيت ملفق آخر . فالنص : Flashing into the dark يعني ، تلتمع في الظلمة . فمن اين جاءت المترجمة بـ « تصب الصهيل ؟ »

....

« ومكرما كنت بين الثعالب والديكه » وكلمة الديكة (بالجمع) ترجمة غير صحيحة لكلمة Pheasant التي تعني « التدرج » وجمعها « تدارج » وهو طائر حسن الصورة ارقس ، طويل الذنب . فيكون البيت :

ومكرما كنت بين الثعالب والتدارج . وبالرغم من ان الكلمة غير مألوفة وغريبة على لغة الشعر او موسيقاه ، الا انها لايمكن ان تستبدل بكلمة « ديك » .

....

« ركضت دروبي اللامتناهية » وهذا خطأ فكلمة « اللامتناهية » ليست ترجمة صحيحة لكلمة Heedless في النص . فهي تعني بالانكليزية ، مهمل او غافل او طائش . فيكون البيت ، بعد تصحيحه كاملا :

فزعت الى دروبي الغافلة

....

« وما كنت لاعلم تحت سمائي الزرقاء الدائرة » فكلمة « لا علم » خطأ ، فالكلمة في النص هي Care التي تعني ، يهتم او يبالي ... والبيت يكون :

وما كنت لاهتم تحت سمائي الزرقاء الدائرة .

....

« ما كان ليسمح الا بالقليل من مثل هذى الاغاني الصباحية . » وفي هذا البيت حذفت المترجمة جملة In all his tuneful turning. التي تعني ، منعطفة الموسيقي . فيكون البيت :

ما كان ليسمح في منعطفة الموسيقي الا بالقليل من مثل هذه الاغاني الصباحية .

....

« ماكنت لاعلم في الايام البيضاء كالحملان » وكلمة Lamb تعني في العربية « حمل » هذا صحيح ، ولكن لها ايضا معاني اخرى مثل ، وديع او عزيز او ساذج ... فالايام ليست بيضاء كالحملان ، بل بيضاء ووديعة او عزيزة او ساذجة ، والمعنى الاقرب هو :

وما كنت لاعلم في الايام البيضاء الوديعة .

وبعد .

فاذا انتهينا من هذا يبقى لدينا اسلوب الترجمة الضعيف . فهي ترجمة بلا حياة ، متعثرة وركيكة ، فكان القارىء في قراتها يسير فوق ارض وعرة وخشنة يلعنها في كل خطوة يخطوها . ثم هذا العبث في ترتيب ابيات القصيدة . ان ترتيب الابيات في العربية غيرها في النص الاصلي وهذا عمل غير مقبول من المترجمة .

ان ترجمة عمل اى اديب اجنبي يجب ان تعني اننا نحترم هذا الاديب على المستوى الفكرى والشخصي . وهذا يعني بالتالي الامانة التامة في نقل عمله الى لغتنا والفهم التام للنص المراد ترجمته والتأكد من صحة الترجمة بالرجوع الى النص الاصلي قبل نشرها على الناس .

السعودية